U d'/ of Ottawa
39003001405900

MAI 6 1969

BIBLIOTHECA
Ottaviensis

ما-ما-ت

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/leversfranaise00guil

LE VERS FRANÇAIS

ET LES

PROSODIES MODERNES

PAR

JULES GUILLIAUME.

ANNEXE DE LA BIBLIOTHEQUE
uOttawa
LIBRARY ANNEX

BRUXELLES
ALFRED CASTAIGNE,
28, rue Berlaimont, 28

PARIS
ALBERT FONTEMOING,
4, rue Le Goff, 4

1898

ANNEXE DE LA BIBLIOTHEQUE
Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis
uOttawa
LIBRARY ANNEX

2030 128

PC
2505
.G8
1898

AVANT-PROPOS.

Henri Heine dit dans ses Mémoires :

" J'aurais pu mourir pour la France, mais faire des vers français, jamais ! "

Il convient que les premiers livres français qu'on lui mit entre les mains lui inspirèrent une prévention contre la littérature française tout entière, qu'il ne l'a jamais aimée comme elle mérite de l'être et qu'il resta on ne peut plus injuste envers la poésie française qui le rebuta dès son jeune âge. " Et maintenant encore, ajoute-t-il, je ne connais rien de plus insipide que le système prosodique de la poésie française..... Procuste est assurément l'inventeur de leur métrique, vraie camisole de force appliquée à des pensées trop paisibles pour en avoir besoin. "

Boileau prétendait que des vers aisément faits sont rarement aisés et il conseillait aux versificateurs de remettre vingt fois leur ouvrage sur le métier.

Heine ne l'entend pas ainsi : selon lui, " c'est un principe ridicule de faire consister la beauté d'un poème à surmonter des difficultés de versification..... Les Français ont toujours senti eux-mêmes ce qu'il y a de rebutant dans cet art contre nature, infiniment plus criminel que les horreurs de Sodome et de Gomorrhe, et leurs bons

acteurs sont dressés à déclamer les vers d'une façon aussi saccadée que s'ils récitaient de la prose. Pourquoi dès lors se donner l'inutile peine de versifier ? "

L'aversion du poète que M. de Banville appelle un Prussien français comme l'esprit même, ne peut s'expliquer et peut-être se justifier qu'au moyen de l'examen du vers français en lui-même et par comparaison avec le vers des autres nations.

LE VERS MÉTRIQUE

LE VERS MÉTRIQUE.

La poésie française ayant reçu sa première législation à une époque où les Grecs et les Romains semblaient seuls dignes d'occuper l'attention, on ne pouvait manquer de chercher à la façonner à l'image de l'antiquité, en substituant la quantité métrique au dénombrement des syllabes qui était en usage de temps immémorial.

Pasquier vante comme le premier essai de vers mesurés qui fut fait en France un distique placé en 1553 par Jodelle en tête des poésies d'Olivier de Magny.

Il ajoute que, deux ans après, le comte d'Alcinois, c'est-à-dire Nicolas Denisot, fit des vers hendécasyllabes à la louange d'un poème dont lui, Pasquier, était l'auteur, et que lui-même fit en 1559 un essai de plus longue haleine que les deux précédents. Cet essai de longue haleine consistait en une élégie de 28 vers.

Baïf cependant s'adresse ainsi à son livre :

Dy que cherchant d'orner la France,
Je prin de Cour vile accointance,
Maistre de l'art de bien chanter,
Qui me fit, pour l'art de musique
Reformer à la mode antique,
Les vers mesurez inventer.

Dans l'une de ses épîtres au Roy, il rend cet hommage reconnaissant à son maître Jean Dorat :

C'est par luy que, sortant de la vulgaire trace,
Dans un nouveau sentier, moy le premier je passe,
Ouvrant à vos français un passage inconu
Que nul paravant moy dans France n'a tenu.

Et Rapin corrobore son témoignage dans un poème adressé à Scévole de Ste Marthe, où il dit que Baïf le premier réforma nos chants.

Agrippa d'Aubigné contesta la paternité de « cette manière de vers qui n'a point été inventée par Jodelle ou par Baïf comme on le prétend ». D'Aubigné se souvenait d'avoir vu l'*Iliade* et l'*Odyssée* traduites en vers hexamètres par un nommé Mousset et imprimées avant que Jodelle ni Baïf fussent au monde, par conséquent avant 1532. Quoi qu'il en fût de cette question de priorité, D'Aubigné estime que « ce que Jodelle en a fait, et qui paroist est bien séant et bien sonnant; ce que je ne dirai pas des fadesses de Baïf et des premiers essais de mes amis ». En désaccord avec de la Nouë et Rapin sur le rôle de l'accent dans la versification métrique, lui-même s'était essayé sur des psaumes et des cantiques. « En ayant donc tasté, dit-il, je puis vous en dire mon goust : c'est que tels vers de peu de grâce à les lire et prononcer, en ont beaucoup à estre chantés ; comme j'ay veu en des grands concerts faits par les musiques du Roy. » Par la régularité de leurs césures, en effet, les vers métriques se prêtaient mieux au chant que les vers ordinaires, dépourvus de toute accentuation périodique. C'est pourquoi Baïf et le musicien Joachim Thibault de Courville furent les promoteurs d'une Académie autorisée par lettres-patentes de Charles IX, au mois de novembre 1570, « pour travailler à l'avancement du langage françois et à remettre sus, tant la façon de la Poésie, que la mesure et règlement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains », ou, comme le disait le projet de statuts, « afin de remettre en usage la musique selon la perfection, ... renouvelant l'ancienne façon de composer vers mesurés pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'art métrique ».

A cette époque où la cour savante des Médicis rivalisait avec celle des derniers Valois, l'union de la poésie et de la musique à l'exemple des Grecs était également l'étude de la *camerata* qui tenait ses assises dans la maison du comte Vernio : les hellénistes florentins se livraient à la recherche de la mélopée antique, d'une

cantilène qui ne rendît pas les paroles inintelligibles et ne dérangeât pas le vers. Comme les alchimistes du moyen âge qui fondèrent une science en poursuivant une chimère, les Caccini et les Peri créèrent un art en cherchant un simple accent : au mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis, Rinuccini fit jouer son *Eurydice* dont Peri avait composé la musique ; en même temps on représenta à Florence, aux noces royales, l'*Enlèvement de Céphale*, tragi-comédie de Nicolas Chrétien, sieur Des Croix ; Rinuccini l'avait traduite en vers italiens et Caccini et Peri avaient mis en musique *Il ratto di Cefalo*. Telle fut l'origine de l'opéra.

Colletet considère l'Académie de Baïf comme la devancière de l'Académie française ; le père Menestrier y voit un commencement d'Académie de musique, d'autres un type primitif de Conservatoire. Il est de fait que Baïf ne poursuivait rien moins que l'alliance des trois arts musiques des Grecs. C'est ce qui ressort de l'un de ses poèmes au Roy :

Je di premier comment
En votre académie on euvre incessamment
Pour, des Grecs et Latins imitant l'excellence,
De vers et chants reglez decorer votre France
Avecque votre nom ; et quand il vous plairoit
Que vous orriez l'essay qui vous contenteroit....
Après je vous disoy comment je renouvelle
Non-seulement des vieux la gentillesse belle
Aux chansons et aux vers ; mais que je remettoys
En usage leur dance ; et comme j'en estoys
Encores en propos vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions, dont la démarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson
Et le parler suivi d'une propre façon...

La suppression de la rime était une conséquence naturelle de l'imitation du vers antique.

Mais, comme le disait au siècle suivant l'abbé d'Olivet, « on était de tout temps accoutumé à la rime ; c'est un son qui frappe les oreilles les plus grossières, au lieu que la cadence qui résulte des longues et des brèves ne peut frapper qu'une oreille délicate. Aussi ne tarda-t-on pas à tâcher de réunir ces deux agréments, la quantité et la rime. Pasquier attribue l'invention des vers

mesurés et rimés à Marc Claude de Buttet dont les poésies parurent en 1561 ».

Les métriciens crurent devoir exclure aussi les vers à terminaison féminine : « autrement, disait Pasquier, le vers sera trop long ou trop court ». Et quand Claude de Buttet, dans une ode sapphique, s'avisa le premier de reproduire le mètre ancien avec sa désinence spondaïque : « En l'ode de Buttet, dit Pasquier, la faute visible qui s'y trouve est que tous ses vers clochent du pied ». C'était se mettre de parti-pris dans l'impossibilité de traduire les vers terminés par un spondée ou un trochée, l'hexamètre en première ligne, que M. Quicherat semble avoir particulièrement en vue quand il dit : « C'est la rime masculine qu'il faudrait proscrire si l'on voulait imiter les vers latins ». Goethe n'y a pas manqué dans son poème d'*Hermann et Dorothée,* aux vers accentués selon le modèle des hexamètres dactyliques.

Sans même tenir compte de ce vice redhibitoire, le vers mesuré reposait sur une fiction : le défaut de quantité des langues modernes faisait obstacle au mesurage des syllabes. (1)

Aussi les pieds métriques se concilient-ils assez mal avec l'accent tonique; la création arbitraire de spondées et, en général, la rencontre de deux longues entrechoquent deux syllabes accentuées et produisent ainsi d'étranges cacophonies :

Un es*té froid,* un hy*ver chaud,* me gele et fond.

---

(1) Comme le dit fort bien M. Becq de Fouquières, en caractérisant l'œuvre de Baïf, « la réforme qu'il tentait avait pour but la concordance harmonique du vers et de la phrase musicale, concordance longtemps poursuivie et qui est l'essence même de la poésie lyrique et de la poésie dramatique.

« Malherbe, qui très certainement avait fort peu d'estime pour la tentative de Baïf, n'avait lui-même aucune idée de cette concordance harmonique. Parmi les quelques chansons qu'il avait composées pour être mises en musique et qui l'ont été, il n'y en a pas une qui était susceptible de l'être. Il ne suffit pas, en effet, pour qu'une phrase musicale puisse s'adapter successivement à plusieurs stances, que ces stances soient identiques quant au nombre des vers, quant au mètre de ces vers, il faut, ce qui est bien différent, que, dans toutes, les accents soient identiquement placés; et ici, nous ne parlons pas des signes grammaticaux, nous désignons par accents les temps forts que, dans la lecture des vers, la prononciation fait entendre naturellement et qui doivent concorder avec les temps forts ou frappés de la phrase musicale.

« Ce que nous venons de dire suffira pour faire comprendre en même temps la pénétration naturelle de Baïf et le genre d'erreur dans lequel il tomba... Il ne vit dans la phrase musicale que des brèves et des longues, et, par similitude, c'est la quantité des syllabes qu'il prit pour but de son système prosodique tandis qu'il aurait dû porter ses efforts sur l'identité à obtenir, entre le rythme de la phrase musicale et celui des vers, par la distribution méthodique et réfléchie des accents. »

On a beau se figurer, par exemple, que dans le mot *transportant* les deux premières syllabes étant longues forment un spondée, un pied rythmique; le pentamètre :

Transpor|tant mon a|mour sans juge|ment ni sé|jour

ne forme qu'une ligne de prose. La rime léonine de la césure permettait tout au plus de le changer en deux versicules boiteux. Il en est autrement lorsque le pentamètre n'obéit plus seulement à une loi chimérique, mais se plie en même temps à la règle de symétrie de l'accentuation, lorsque ses deux hémistiches sont égaux non seulement comme quantité, mais comme qualité :

L'âge qui| m'ôte le| sang|| mêle ma| barbe| de blanc
J'aime le| temps comme il| est|| change d'a|mour ne me| plaît
Plus je me| pense gué|rir|| moins je me| sens secou|rir.
J'offre de| voix et de| cœur|| gloire, lou|ange et hon|neur.
Rien de se| cours de ce| lieu|| rien de la force de| Dieu
L'ombre du| soir le som|meil|| l'aube du| jour le réveil.
D'ire le| cœur écu|mant,|| langue palais blasphémant.

AGRIPPA D'AUBIGNÉ.

Elle m'échappe et me fuit|| sous la faveur de la nuit.
Rien que douleur ne reçoy|| pour le loyer de ma foy.

N. RAPIN.

Tous ces vers répondent parfaitement aux exigences de l'accentuation moderne. Seulement, comme l'indiquait d'ailleurs la rime des deux hémistiches, il y avait à faire un distique de chacun de ces pentamètres, afin d'éviter, par un repos mieux marqué que celui de la césure, le choc des deux accents.

Ces exemples, et d'autres encore, que nous aurons l'occasion de citer plus loin en les classant parmi les vers rythmiques, nous montrent que, tout en confondant la quantité avec l'accent, les vers métriques de cette époque possédaient parfois, par l'alternance des longues et des brèves, une accentuation régulière dont on trouve peu de traces dans la versification plus moderne. Il n'est donc pas téméraire de supposer que les premiers métriciens, comme leurs émules d'Italie, en cherchant une route vers les Grandes-Indes n'auraient pas tardé à découvrir un nouveau monde.

Pasquier qui traite d'avortons les vers de Baïf, dit en parlant de Rapin et de Passerat : « Certes, si ces deux beaux esprits eussent entrepris cette querelle, tout ainsi comme fit Baïf, ils en fussent venus à chef. Il n'y a rien en tout cela que beau, que doux, que poli, et qui charme malgré nous nos âmes. Par aventure, arrivera-t-il un temps que, sur le moule de ce que dessus, quelques-uns s'étudieront de former leur poésie... Je souhaite que quiconque l'entreprendra soit plus né à la Poésie que celui qui, de notre temps, s'en voulut dire le maître ».

Sébilet émet un vœu analogue : « Il faut attendre la souveraine main de quelque grand poète, lequel marchant d'un plus grand style, passe les traces communes de la vulgaire rimaillerie et que, de plus longue haleine, il chante un juste poème, lequel étant reçu et approuvé, sera l'exemplaire pour façonner les règles des pieds, mesures et syllabes ».

Dans son *Traité de la prosodie française*, l'abbé d'Olivet nous apprend que la compagnie naissante « fut bientôt dérangée par les guerres civiles, et la mort de Baïf arrivée en 1591 (1) acheva de mettre en déroute sa petite société d'académiciens. Passerat, Desportes, Rapin et Scévole de Ste Marthe ne laissèrent pas de continuer à faire des vers mesurés. Personne que je sache n'en a fait depuis ».

C'est qu'en effet, au lieu du Messie attendu par les métriciens, ce fut Malherbe qui vint et, en assurant la prééminence de l'alexandrin, renvoya aux calendes grecques les hexamètres, les pentamètres et tous les autres mètres de l'antiquité.

Vers 1730, l'abbé d'Olivet, dont le traité de prosodie avait pour objet de repousser les attaques de La Motte contre la versification, remit à l'ordre du jour la question des vers mesurés. En parlant des tentatives du XVIe siècle : « C'est dans les monuments de ce temps-là, dit-il, qu'il faut chercher les premiers vestiges de notre prosodie; et nous y trouverons plus de lumières sur ce sujet qu'il ne s'en trouve peut-être dans toutes les grammaires et dans toutes les rhétoriques imprimées de nos jours ». Ce n'est pas pourtant qu'il attribuât à ces essais une bien grande valeur ; loin de là: parmi plus de mille vers mesurés qu'il

(1) Le 19 septembre 1589, d'après la Biographie Michaud.

a eu la curiosité de lire, il n'en a pas trouvé un seul de bon, ni même de supportable.

D'Olivet ne pouvait soupçonner la raison vraie de l'avortement des vers baïfins, puisque lui-même ne doutait pas de l'existence d'une quantité dans la langue française. Il affirme « sans hésiter » que nous avons non seulement des longues et des brèves, mais comme les anciens des longues et des plus longues, des brèves et des plus brèves, sans compter notre syllabe féminine plus brève que la plus brève des masculines, soit en totalité cinq temps syllabiques. Enfin, pour que nous n'ayons rien à envier aux Grecs et aux Romains, il découvre également deux sortes de douteuses. S'il rappelle qu'il a existé une versification métrique, c'est seulement pour en conclure que notre prosodie avait été fort connue dès le temps de Charles IX. Quant au reste, il est loin de prétendre que cette sorte de versification soit possible en notre langue ni, en la supposant possible, qu'elle nous convienne. L'un des arrangements n'ayant pas plus de mérite que l'autre, il n'importe point de mesurer les vers, ou par le nombre des syllabes comme nous faisons, ou par leur valeur comme faisaient les anciens; ainsi, ce n'est pas un mal pour nous de ne pouvoir les imiter à cet égard.

Pour lui, l'effet du rythme, « son effet propre et unique », c'est de rendre le discours plus lent si l'on multiplie les pieds où dominent les longues, plus vif si l'on multiplie les pieds où dominent les brèves. Car les pieds sont dans le vers ce que sont les pas dans la danse.

Il est évident que l'abbé d'Olivet n'avait jamais essayé, à l'instar de Baïf, de danser sur un vers français comme on dansait sur les vers grecs ; car il se serait aperçu tout de suite de la différence entre le rythme et le mouvement, une mesure en deux temps pouvant, comme une mesure toute différente en trois temps, être tantôt vive et tantôt lente. Il ne se trompe pas moins quand il dit: « Pour ce qui est de la rime, elle ne dispense personne d'observer inviolablement les règles de la prosodie. Ceux mêmes qui ont vieilli dans l'opinion que nous n'avons ni longues ni brèves seront forcés d'en revenir, s'ils considèrent qu'on ne peut pas rimer les unes avec les autres, et qu'ainsi ces deux vers :

Un auteur à genoux dans une humble préface
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander grâce,

sont inexcusables ».

Par une erreur qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, d'Olivet confond ici la durée avec le timbre ; l'*â* de *grâce* n'est pas plus long que celui de *préface ;* il nécessite seulement une plus grande ouverture de la bouche. On en peut dire autant de toutes les voyelles classées par les grammairiens en longues ou brèves, qui ne sont en réalité qu'ouvertes ou fermées.

Pour le reste, d'Olivet est d'avis que notre langue ne connaît point l'accent prosodique et que c'est à l'accent oratoire à régler la prononciation et à y mettre toute la variété dont elle peut avoir besoin. Le rôle de l'accent tonique dans le vers français lui est complètement étranger.

La prosodie de l'abbé d'Olivet inspira sans doute la traduction d'une partie de l'*Énéïde* que le célèbre économiste Turgot fit paraître en 1778, mais qui semble avoir été écrite beaucoup plus tôt. Dans son *Tableau de la poésie au XVIe siècle,* Sainte-Beuve la regarde comme un péché de jeunesse et nous apprend que Turgot, « jeune encore, se mit à construire des mètres français durant ses loisirs de séminaire. » Le même critique ajoute : « Depuis que l'harmonie de la langue est définitivement écrite et notée dans les admirables pages de Racine et de nos grands poètes, toute idée de pratiquer les vers métriques ne peut plus être qu'un caprice, un jeu de l'esprit ».

Il ne faudrait pourtant pas prendre trop au pied de la lettre ce que Sainte-Beuve dit ici de la fixation définitive de l'harmonie du vers français : sa confiance dans la cristallisation de l'alexandrin classique n'est pas sans avoir été quelque peu ébranlée par la lecture d'un opuscule du « savant et modeste M. Mablin » sur les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française; « la distinction entre l'*accent* et la *quantité* y est solidement établie, et c'est à quoi les partisans du système métrique n'avaient pas pris garde ». Toutes les vicissitudes ultérieures du vers français, son évolution à travers le système classique et le système romantique, n'ont servi, en effet, qu'à préparer sa transformation de vers métrique en vers rythmique.

LE VERS CLASSIQUE

LE VERS CLASSIQUE.

Ce fut, on le sait, Malherbe qui, le premier en France, réduisit la Muse aux règles du devoir ; et, quoique, d'après le témoignage de Boileau, la nature ne l'eût pas fait grand poète, « tout reconnut ses lois ». La juste cadence qu'il fit sentir dans ses vers consista dans l'observation stricte de la césure et dans la proscription de l'enjambement, deux « ordonnances » qui n'en font qu'une. En y joignant l'élimination de l'hiatus, nous aurons fait le compte exact de ses réformes ; car ce ne fut pas lui, comme le prétend La Harpe, « qui nous apprit à entremêler les vers à rimes féminines et les vers masculins ». Jean Bouchet avait donné déjà la règle de l'alternance des rimes plates et des rimes croisées, et Ronsard l'avait fait adopter par les poètes de la Pléïade. La chanson de Malherbe : « Sus, debout, la merveille des belles » est écrite toute en vers féminins.

L'alexandrin à peine édifié sur ses bases stables et définitives, nous voyons se produire une tendance à réagir contre sa monotonie. Ronsard trouvait déjà que les alexandrins sentent trop la prose très facile et sont trop énervés et flasques : « au reste, ajoutait-il, ils ont trop de caquet s'ils ne sont bâtis de la main d'un bon artisan ». Corneille emploie la strophe aux vers inégaux dans les monologues de la *Place royale*, de la *Veuve*, de la *Suivante*, du *Cid* et de *Polyeucte ;* il écrit *Agésilas* en vers libres, comme Molière le fait pour *Amphitryon*. Au siècle suivant, Voltaire se sert de vers croisés dans *Tancrède* pour sauver, comme il le disait, cette poésie de l'uniformité de la rime ; il écrit *Nanine* en vers de dix syllabes. M. de La Motte, — le même iconoclaste qui appelait le

dogme des trois unités théâtrales un principe de fantaisie, — traitait la versification de travail mécanique et ridicule et soutenait qu'une scène de tragédie, mise en prose, ne perdrait rien ni de sa grâce ni de sa force. « Pour le prouver, dit Voltaire, il tourne en prose la première scène de *Mithridate*, et personne ne peut plus la lire. Il ne songe pas que le grand mérite des vers est qu'ils soient aussi corrects que la prose. » Voltaire assure que c'est cette extrême difficulté surmontée qui charme les connaisseurs : « réduisez les vers en prose, il n'y a plus ni mérite ni plaisir ». Lui-même cependant qui considérait les vers blancs comme nés de l'impuissance de rimer, se plaint à milord Bolingbroke de l'esclavage de la rime et regrette l'heureuse liberté qu'ont les Anglais d'écrire leurs tragédies en vers non rimés : « un poète est un homme libre qui asservit sa langue à son génie ; le Français est un esclave de la rime, obligé de faire quelquefois quatre vers pour exprimer une pensée qu'un Anglais peut rendre en une seule ligne. L'Anglais dit tout ce qu'il veut, le Français ne dit que ce qu'il peut ; l'un court dans une carrière vaste, et l'autre marche avec des entraves dans un chemin étroit et glissant ».

Plus explicite encore dans la dédicace de sa *Mérope* au marquis Maffei : « J'aurais souhaité, dit-il, pouvoir, à l'exemple des Italiens et des Anglais, employer l'heureuse facilité des vers blancs. Mais je me suis aperçu et j'ai dit il y a longtemps qu'une pareille tentative n'aurait jamais eu de succès en France, et qu'il y aurait beaucoup plus de faiblesse que de force à éluder un joug qu'ont porté les auteurs de tant d'ouvrages qui dureront autant que la nation française ». Il prend cependant la liberté de traduire en vers non rimés certains passages de la *Mérope* italienne ; mais il ne commet pas la faute des métriciens en appliquant à une langue moderne la prosodie des langues mortes ; il se borne à donner à ses vers blancs l'organisme des vers rimés. Quoiqu'il n'eût pris aucune précaution pour remplacer la rime par une accentuation périodique, une oreille un peu exercée ne pouvait méconnaître des alexandrins dans des vers tels que :

La femme, comme on sait, nous refuse et désire....
Il n'est plus aujourd'hui de semblables spectacles....
Plus de cent animaux y furent immolés ;
Tous les prêtres brillaient, et les yeux éblouis
Voyaient l'argent et l'or partout étinceler.

C'est ainsi que, dans l'*Avare* et le *Sicilien* notamment, l'habitude de la scansion nous fait à chaque pas tomber en arrêt devant quelque alexandrin écrit en ligne de prose :

Je crois que vous m'aimez d'un véritable amour.....
Mon cœur pour sa défense a tout votre mérite.....
Pour dérober ma vie à la fureur des ondes.....
Vous faisant négliger et parents et patrie.....

La division en deux hémistiches et les subdivisions de ceux-ci en leurs parties aliquotes (2 et 3) sont des plus simples et des plus saisissantes. Plus l'accentuation est fixe, régulière, plus le passage de la prose au vers se manifeste par l'intervention du rythme seul, sans le secours de la rime. C'est sur la même périodicité des accents que s'appuient les rythmiciens modernes pour donner leur caractère distinctif à toutes les sortes de vers, rimés ou non.

LE VERS ROMANTIQUE

LE VERS ROMANTIQUE.

Loin de s'attaquer au vers lui-même, les romantiques prirent sa défense contre les prosaïstes : la préface de Cromwell reproche à ceux-ci d'avoir condamné, en quelque sorte sans vouloir l'entendre, l'alexandrin qui les avait tant de fois ennuyés ; ce n'était pas au vers qu'il fallait s'en prendre, mais aux versificateurs, aux ouvriers et non à l'outil.

Il y avait pourtant outil et outil. « Quand ce vers, disait Sainte-Beuve, à propos de l'alexandrin, se serait par instant rapproché de la prose, le malheur n'était pas grand, et il fallait plutôt y voir un avantage. Certes, s'il n'avait eu que ce défaut, il n'aurait pas mérité la guerre piquante que lui ont déclarée de spirituels écrivains de nos jours. » Et Sainte-Beuve établissait une distinction bien tranchée entre le vers de Racine et celui d'André Chénier, entre l'alexandrin officiel et solennel, cette espèce de perruque à la Louis XIV, symétriquement partagée en deux parties égales, et l'autre alexandrin, celui de Ronsard, de Baïf et de Régnier, celui des Victor Hugo, des Lebrun, des Barthélemy et Méry, qui lui semble un instrument puissant et souple, élastique et résistant, un ressort en un mot, qui, tout en cédant à la pensée, la condense et l'enserre.

Dans son *Petit traité de poésie,* M. de Banville signale également l'existence d'un vers romantique, tout différent du vers classique. L'outil de Corneille, de Racine, de Molière et de La Fontaine « était si mauvais qu'il n'a pu après eux servir utilement à personne. Et l'outil que nous avons à notre disposition est si bon, qu'un imbécile même à qui on a appris à s'en servir, peut,

en s'appliquant, faire de bons vers ». Ce n'est donc pas, comme le prétendait Victor Hugo aux ouvriers qu'il fallait s'en prendre : Corneille, Racine, Molière et La Fontaine « étaient quatre géants, quatre créatures surhumaines qui, à force de génie, ont fait des chefs-d'œuvre immortels, bien qu'ils n'eussent qu'un mauvais outil à leur disposition ».

En quoi le vers du XVIe et du XIXe siècle diffère-t-il de celui du XVIIe et du XVIIIe siècle ? L'alexandrin classique méritait-il vraiment toutes les exécrations dont on l'a chargé ? Et d'abord, la césure le coupait-elle invariablement en deux parties égales ?

La Harpe, tout en convenant que, par lui-même « l'alexandrin est voisin de l'uniformité », estimait que le grand art est de varier la mesure sans la détruire et de couper le vers sans le briser : « Le moyen qu'ont employé nos bons poètes, c'est de placer de temps en temps des césures ou des repos à des différentes places, en sorte qu'un vers ne ressemble pas à l'autre, de ne pas toujours procéder par distiques, et de finir quelquefois le sens en faisant attendre la rime, comme dans cet endroit de Racine :

> Il faut des châtiments dont l'univers frémisse :
> Qu'on tremble — en comparant l'offense et le supplice ;
> Que les peuples entiers dans le sang soient noyés !
> Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :
> Il fut des Juifs !

Et ailleurs :

> Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
> Revêtu de lambeaux, tout pâle ; — mais son œil
> Conservait, sous la cendre encor, le même orgueil. "

M. Wilhem Ténint a le premier formulé le code de la prosodie moderne, et, si la plupart de ses audaces paraissent quelque peu timides aujourd'hui, il n'est pas hors de propos d'y insister, parce qu'elles contiennent en germe toutes les transformations ultérieures du vers français. « Votre livre, lui écrivait Victor Hugo, fera un jour partie de la loi littéraire.... Vous expliquez à tous ce que c'est que le vers moderne, ce fameux vers brisé qu'on a pris pour la négation de l'art et qui en est, au contraire, le complément.... Le

vers brisé est en particulier un besoin du drame : du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler. Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre. De là, l'introduction de l'enjambement et la suppression de l'inversion partout où elle n'est pas une grâce et une beauté. »

M. Ténint comptait comme Voltaire la difficulté vaincue parmi les qualités de la versification : « La césure parfaite et immobile de l'alexandrin, bien qu'elle ne fasse que torturer la pensée, est aussi, quand on la considère comme procédé, une grande facilité ; rien de plus difficile à faire que le vers brisé ». Et Victor Hugo donnait à cette assertion l'appui de sa haute consécration : « Le vers brisé est un peu plus difficile à faire que l'autre vers ; vous démontrez qu'il y a une foule de règles dans cette prétendue violation de la règle ».

A le bien prendre cependant, les romantiques se donnaient en cela beaucoup de peine pour enfoncer des portes ouvertes. Longtemps avant eux, le vers à césure mobile justifié par La Harpe dans la théorie, avait été répandu dans la pratique. Nous trouvons, non seulement dans les *Plaideurs* où ils abondent, mais même dans ce qu'on appelait alors le style noble, des déplacements de césure qui ne sont pas sans analogie avec ceux que rechercha plus tard l'école romantique. Le vers de Ruy Blas :

Soyez flétris — devant votre pays qui tombe

correspond très exactement aux vers du *Cid :*

Cet hyménée — à trois également importe.
Parlons-en mieux — le roi fait honneur à votre âge.

A la vérité, ce dernier vers scandalisait Scudéry. Mais l'Académie elle-même reconnaissait dès cette époque qu'il fallait user de quelque tolérance en faveur du langage de la scène : « L'observateur, disait-elle, dans ses sentiments sur la tragi-comédie du *Cid*, a repris ce vers avec trop de rigueur, pour avoir la césure mauvaise ; car cela se souffre quelquefois aux vers de théâtre, et même, en quelques lieux, a de la grâce dans les interlocutions, pourvu que l'on en use rarement ».

Des vers tels que ceux de Victor Hugo :

Et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose ; — tout se tait...
La porte tout à coup s'ouvrit — bruyante et claire.
Le preux se courbe au seuil du puits ; — son œil s'y plonge

ont pour corrélatifs dans Molière :

Mais je vous veux ici parler — et vous confondre.
Mais j'aurais un regret mortel — si j'étais cause
Qu'il fût à mon cher maître arrivé quelque chose.

Voltaire tenait parfaitement compte de ces déplacements de la césure, quand il disait : « L'hémistiche est toujours à la moitié du vers ; la césure, qui rompt le vers, est partout où elle coupe la phrase :

Tiens, le voilà, marchons, il est à nous ; viens, frappe.

Presque chaque mot est une césure dans ce vers. »
Et, ce qu'il a expliqué en prose, il le traduit en vers :

..... et souvent la césure
Plait, je ne sais comment, en rompant la mesure.

Pour qu'il ne reste aucun doute sur la mobilité de la césure, il imagine un vers qu'on n'accusera pas d'être trop classique :

Hélas ! quel est le prix des vertus ? La souffrance.

« La césure, dit-il, est à la neuvième syllabe ».

Toutes les plaisanteries sur l'alexandrin invariablement coupé par le milieu tombaient donc à faux. Aussi, M. Ténint avait-il raison de dire : « Nos innovations sont excessivement vieilles ; les libertés que Racine s'est permises dans les *Plaideurs* nous conviennent ; nous n'en demandons pas d'autres ».

Nous voyons, en effet, M. Ténint s'autoriser constamment d'anciens et illustres exemples pour faire adopter ce qu'on appelait alors des nouveautés. A côté de chacune de ses formules de vers brisés, il cite des alexandrins classiques dont la pause se trouve tour à tour sur chaque syllabe soit du premier soit du second hémistiche. Dès lors, on s'explique difficilement qu'ayant

donné des verges pour se fouetter, il reproche aux prosodistes de la vieille école de n'avoir point découvert la césure mobile [1].

Les romantiques, en faisant basculer la balance hémistiche, ont-ils quitté un seul moment la vieille ornière tracée par Boileau?

« Dans le vers parlé, disait M. Ténint, la césure du milieu, venant après les six premières syllabes, est très souvent supprimée, mais il en reste toujours quelque chose, ou du moins il faut toujours que le premier hémistiche se termine par un son plein.

Ainsi :

Ma foi, j'étais un franc portier de comédie.

Certes, la césure n'est pas entre les mots *franc* et *portier ;* toutefois, l'hémistiche : *Ma foi, j'étais un franc* est complet comme son, sinon comme sens.

On ne pourrait pas dire, pas exemple :

Un beau jour — qu'à l'ombre de vieux arbres touffus.

La césure peut donc se déplacer ; mais l'hémistiche classique, tout en se soudant, au milieu du vers, à l'autre hémistiche, doit avoir toutes ses syllabes pleines. »

« La même loi, poursuit M. Ténint, n'existe pas pour les autres endroits du vers où la césure prend place.

Par conséquent, on peut dire avec Racine :

Et pour d'autres excès
Et blasphèmes — toujours l'ornement des procès.

---

[1] « Peu forts, il faut le dire, sur tout ce qui touche à l'harmonie, et plus arithméticiens que musiciens, ils n'avaient guère reconnu que deux points dans le pays inexploré de la prosodie. Sur ces deux points qu'encore ils connaissaient fort mal, ils avaient orgueilleusement planté leur drapeau et s'y étaient enfermés dans cette abrupte citadelle qu'on appelle la règle.

Donc ils savaient :

Que le vers de douze pieds se compose de deux hémistiches égaux, chacun de six syllabes ;

Que, dans le vers de dix pieds, il entre un hémistiche de quatre syllabes et un de six.

Après ce grand effort d'imagination, ils se tinrent cois, et c'était bien le moins qu'ils pussent faire. Pour eux, les vers de huit, de sept et de six pieds, se formaient de huit, de sept et de six syllabes, et quand ils en avaient bien compté le nombre avec leurs doigts, tout était dit.

Ils ignoraient profondément que ces vers ont une autre harmonie que celle du nombre ; qu'ils ont aussi leur césure ; seulement, cette césure ils ne l'ont point découverte, PARCE QU'ELLE EST MOBILE. »

La syllabe *mes* compte ici. *Et blasphèmes*, cela fait quatre pieds. S'il y avait :

Excès et blasphèmes, l'ornement des procès,

le vers serait faux.

Ceci n'est pas, comme on pourrait le croire, une bizarrerie. Le vers par excellence est le vers lyrique à césure immobile ; il conserve donc toujours une sorte d'empire, une prérogative royale, pour ainsi dire. Lors même qu'on le brise, et qu'on y déplace la césure, on tient compte de sa césure primitive ; on l'indique imperceptiblement, et c'est là une règle qu'il n'est pas loisible de violer. »

Il est assez malaisé de comprendre ce que signifie : « indiquer imperceptiblement ». De deux choses l'une : ou l'on indique la césure primitive et l'on a un vers partagé en deux hémistiches ; ou l'on ne fait pas sentir la césure médiale, et la prérogative royale disparaît ; en d'autres termes, on fait un contresens pour l'honneur de l'alexandrin-type, ou bien l'on jette celui-ci par dessus bord.

Après avoir cité le vers des *Plaideurs :*

Autre incident. Tandis qu'au procès on travaille,

« nous voudrions savoir, dit M. Ténint, comment les partisans de la vieille école parviennent à s'arrêter sur *tandis* séparé de *que* » ? Et s'ils n'y parviennent pas, demandons-nous à notre tour, à quoi bon mettre un son plein à l'hémistiche ? Le son plein justifiera-t-il ces vers de Victor Hugo :

Mais vous n'êtes pas hors de Dieu complètement.

Deux bras se lèvent, hors de la tombe dormante.

A la jeunesse, aux cœurs vierges, sans espérance.

Vous aussi, vous m'avez vu tout jeune, et voici
Que vous me dénoncez.

Il a l'œil clair, le front gracieux, l'âme noire.

Ils en sont à l'A B C D du cœur humain.

Je l'attendais, ainsi qu'un rayon qu'on espère.

Et derrière eux, et sans que leur candeur s'en doute.

La vie arrive, avec ses passions troublées.

Voici la chose; elle est toute simple ; ils n'ont eu
Affaire qu'à ce vieux misérable imbécile.

Dans le système de M. Ténint, visiblement conçu pour les besoins de la cause, ce sont là des alexandrins, comme toute procession quelconque de douze syllabes ayant un son plein au milieu. Car le grand vers ainsi compris ne se fait pas d'un souffle ; il n'a pas sa loi propre et sa raison d'être ; il résulte d'un travail de marqueterie. Il y a des vers simples ou vers unités, sans césure possible, qui ont 1, 2, 3, 4 ou 5 syllabes ; puis des vers composés qui se forment à l'aide des premiers juxtaposés. Ainsi, l'alexandrin est « un vers où la césure se trouve après le premier pied, un autre où elle prend place après le deuxième, puis après le quatrième, le cinquième, le sixième, (et celui-ci est le vers alexandrin ordinaire) etc., etc. En tout, douze sortes de vers ». D'après M. Ténint, « briser le vers, c'est donc le composer, au lieu de deux vers de six pieds égaux, d'un vers de quatre et de huit, de trois et de neuf, de cinq et de sept, etc. ». C'est ce que M. Ténint appelle passer des vers non vertébrés aux vers où se trouvent des rudiments de vertèbres, pour arriver enfin à l'alexandrin, le plus complet et le plus parfait de tous... « Tout est vers, tout se décompose en vers dans l'alexandrin brisé. C'est par ignorance ou mauvaise foi qu'on a prétendu y voir de la prose rimée. »

Ce qu'il y a de vrai, c'est que le son plein de l'hémistiche conserve seul à l'alexandrin sa prérogative royale. Or, la nécessité du son plein se concilie assez mal avec le mode de formation du grand vers, tel que l'indique M. Ténint. Combinons, par exemple, des vers simples de sept avec des vers unités de cinq syllabes :

S'il est un charmant gazon
Que le ciel arrose,
Où brille en toute saison
Quelque fleur éclose;

la soudure nous donnera deux grands vers dépourvus de tout son plein au milieu :

S'il est un charmant ga—zon que le ciel arrose,
Où brille en toute sai—son quelque fleur éclose.

Il en sera de même si nous accouplons les huit syllabes d'un vers féminin de sept avec un vers de quatre syllabes ;

Leur existence est la—bonne ; là, tout est beau;
Là, sur la fleur qui ray—onne, plâne l'oiseau.

V. Hugo.

Viens sur la mer, jeune—fille ; sois sans effroi ;
Viens sans trésor, sans fa—mille, seule avec moi.

A. De Vigny.

Le résultat laissera tout autant à désirer si l'on juxtapose un vers masculin de huit et un vers de quatre syllabes :

Que je me vas désal—térant dans le courant.

M. Ténint dénonce lui-même l'inanité de sa théorie en s'efforçant de justifier l'un des vers les plus mal venus que Victor Hugo ait écrits, malgré le son plein de l'hémistiche :

Une femme de corps belle—et de cœur difforme.

« Les personnes, dit-il, qui se rendraient difficilement compte de l'harmonie de ce vers, n'auront qu'à réfléchir qu'elle est tout à fait la même que celle des deux vers de Béranger :

Momus a pris pour adjoints
Des rimeurs d'école.

Il est des gens qui lisent très bien ces deux vers l'un au dessous de l'autre, et qui ne peuvent s'accoutumer à les voir sur la même ligne. »

Or, il est évident que M. Ténint aurait dû être de ces gens-là, puisqu'il n'aurait pas trouvé de son plein à la césure médiale d'un alexandrin ainsi conformé :

Momus a pris pour ad—joints des rimeurs d'école.

Le défaut d'harmonie du vers de Victor Hugo n'a nullement pour cause la juxtaposition d'un vers de 7 et d'un vers de 5 syllabes, mais le heurt des deux syllabes fortes *corps* et *belle*. Un autre vers du même poète :

Rien ne faisait *encor battre* son cœur rebelle

n'est pas moins défectueux, quoiqu'ici l'alexandrin soit exactement coupé par le milieu.

Avec ou sans un son plein, l'effacement de la césure médiale avait pour corollaire celui de la fin du vers. L'enjambement permettait de rapprocher de plus en plus le vers de la prose. Il avait été pratiqué au XVIe siècle, et longtemps auparavant. Il avait donc tous les titres désirables pour faire partie de la réforme romantique.

Ronsard ne l'avait admis qu'à bon escient, après avoir consulté ses auteurs : « J'ai été d'opinion en ma jeunesse que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'étaient pas bons en notre poésie ; toutefois, j'ai connu depuis le contraire par la lecture des auteurs grecs et romains ».

Au temps de Ronsard, on ne se faisait aucune idée de la différence entre le vers métrique de l'antiquité que l'enjambement ne dérangeait en rien, et le vers français qui, s'appuyant sur la césure et sur la rime, se trouvait privé de l'une de ses béquilles par l'enjambement, comme plus tard il fut dépouillé de l'autre par le déplacement arbitraire de la césure.

« Toujours rempli des Grecs et des Latins, disait La Harpe, Ronsard veut en français procéder comme eux, et il va sans cesse enjambant d'un vers à l'autre. Il ne s'aperçoit pas que, placer ainsi une chute de phrase au commencement d'un vers, est tout ce qu'il y a de plus ridicule et de plus baroque, et qu'alors, pour me servir d'une expression triviale, le vers tombe sur le nez, ou plutôt qu'il n'y a plus de vers. »

Est-ce à dire qu'à partir du jour où Malherbe vint, le vers, comme le prétend Boileau, n'avait plus osé enjamber sur le vers ? M. Ténint trouve dans Molière, dans La Fontaine, dans Corneille et dans Racine beaucoup de preuves du contraire ; ce qui ne l'empêche pas d'attribuer à André Chénier la découverte de

l'enjambement (1).

Il y a pourtant des différences entre les enjambements. Ceux que cite M. Téniut méritent à peine ce nom ; car la fin du vers se trouve marquée tantôt par un signe de ponctuation (2) tantôt par un mot de valeur qui exige une forte accentuation (3). Parfois aussi la suspension du sens laisse sous-entendue la phrase déterminative qui atténuerait la brusquerie du rejet :

Ces méchants, quels sont-ils ?
— Eh ! madame, excusez
Un enfant....
— J'aime à voir comme vous l'instruisez

RACINE.

---

(1) « On sait que c'est André Chénier qui, le premier, a senti la nécessité de rendre à l'alexandrin sa souplesse et ses vives allures, à l'aide d'abord du déplacement de la césure et à l'aide surtout de l'enjambement... Lorsqu'il se servait de l'enjambement et de la césure mobile, il se rendait parfaitement compte de l'innovation. Il savait que son vers était perfectionné bien loin d'être incorrect; par un instinct merveilleux, il se constituait le chef de l'école nouvelle en ce qui touche la forme, comme, par l'étude intelligente de l'antique, la couleur locale, l'amour du mot propre et la vérité, il la devinait en ce qui touche le fond. »

(2) Cela vous est facile, et la fille, après tout,
Vous aime. MOLIÈRE.

Et ses sœurs avouaient qu'un chemin à la gloire,
C'est l'amour. LA FONTAINE.

Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille...

Sa démarche, ses yeux et tous ses traits enfin,
C'est lui-même. RACINE.

On en peut dire autant de :
Du palais d'un jeune lapin,
Dame belette, un beau matin,
S'empara.

Là-dessus, maître rat, plein de belle espérance,
Approche de l'écaille, allonge un peu le cou,
Se sent pris comme aux lacs ; car l'huître, tout d'un coup,
Se referme. LA FONTAINE.

(3) Afin qu'au nom d'Éraste, on soit prêt à venger
Mon honneur, que ses feux ont l'orgueil d'outrager
MOLIÈRE.

Quand la perdrix
Voit ses petits
En danger, et n'ayant qu'une plume nouvelle...
LA FONTAINE.

Vos invincibles mains
Ont, de monstres sans nombre, affranchi les humains ;
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un.... Votre fils, seigneur, m'empêche de poursuivre.

RACINE.

Tous ces enjambements et beaucoup d'autres qu'on pourrait mentionner ont leur raison d'être, et, par la couleur qu'ils donnent au vers, portent en eux-mêmes, leur justification. Ils sont irréprochables au point de vue rythmique, en ce que l'auditeur se rend compte de la structure du vers et n'a pas même besoin que la borne de la rime lui montre l'endroit où l'un des alexandrins empiète sur le champ du voisin (1).

Mais il n'en est pas de même, lorsque l'enjambement, au lieu de donner du relief à l'expression, n'est qu'un pur caprice, un effet sans cause, lorsque « le mot de la fin » tombe à plat et que l'absence ou la faiblesse d'accentuation rend la dernière syllabe incapable de porter le poids de la rime.

L'acteur ou le lecteur est alors obligé de recourir à des expédients pour chercher à mettre d'accord la rime et la raison. C'est ce qu'a fait M. Legouvé, en imaginant un système d'interpré-

(1) On peut en dire autant de :

Puis donc qu'on nous permet de prendre
Haleine, et que l'on nous défend de nous étendre...

Mais j'aperçois venir madame la comtesse
De Pimbesche.

RACINE.

Je vous croyais pourtant assez d'intelligence
Ensemble.

Vous voulez, dites-vous, aller voir cette nuit
Lucile ?

Je viens, monsieur, pour vous donner
Le bonjour.

Quand je viens à songer, moi qui me suis si cher,
Qu'il ne faut que deux doigts d'un misérable fer
Dans le corps, pour vous mettre un humain dans la bière....

J'ai songé cette nuit, de perles défilées
Et d'œufs cassés ; monsieur, un tel songe m'abat.

MOLIÈRE.

tation qui sert de complément à la théorie moderne du vers à césure mobile et à enjambements.

« En face de cette poétique et de cette poésie nouvelle, se demande-t-il, quel est le devoir du lecteur ?

« Chercher une diction nouvelle. Il ne s'agit pas de soumettre les vers de Victor Hugo à la régularité des vers de Boileau, d'y rétablir la césure, d'en supprimer l'enjambement ; non ; en voulant les redresser, on les estropierait. Il faut prendre bravement son parti, oublier l'harmonie classique, s'abandonner à toute la liberté du rythme, tâcher de retourner et de faire valoir, par la diction, la combinaison des mots longs et des mots courts, et surtout, avant toute autre loi, faire vigoureusement et toujours sonner la rime, lui sacrifier même, quand il le faut, les lois de la syntaxe. Qu'on ne l'oublie pas, la rime, dans le déploiement de la phrase poétique, est l'agrafe d'or à laquelle se rattachent sans cesse les plis flottants de ce manteau toujours prêt à tomber et qu'elle rattache toujours.

« Victor Hugo nous offre à chaque vers la démonstration de cette règle :

Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome, etc.

« La syntaxe grammaticale vous commande de joindre le verbe au régime et de dire :

Quand, tâchant de comprendre et de juger,
J'ouvris les yeux sur la nature et sur l'art...

« Oui, la syntaxe vous le commande, mais la poétique actuelle vous le défend ; vous n'avez pas le droit de lier par la diction *j'ouvris les yeux ;* car alors la rime disparaît, et avec la rime, le rythme. Il faut, après le mot *j'ouvris,* laisser un léger temps plutôt senti que perçu, mais qui suffit pour mettre la rime sur son trône et faire de *j'ouvris* l'écho *d'appauvris.*

« De même dans ces vers :

La poésie était la monarchie; un mot
Etait un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud.

« Que vous commanderait l'ancienne prosodie ? De mettre la césure au sixième pied : *La poésie était.*

« Ce qui serait horrible. Que vous commande la loi nouvelle? De mettre la césure après *la poésie,* c'est-à-dire au quatrième pied.

« La syntaxe vous oblige à lier *un mot* et *était un duc et pair,* et par conséquent de dire : *Un mot était un duc et pair,* ce qui détruit absolument le rythme. La poétique actuelle vous ordonne de mettre *un mot* en vedette, comme s'il était en tête de phrase, et de façon à répondre à *grimaud.*

« Prenez tous les vers de ce morceau, l'un après l'autre, et vous verrez qu'il faut leur appliquer à tous cette double règle : mettre la césure partout et subordonner tout à la rime [1]. »

Ainsi, M. Ténint, considérant le vers à césure immobile comme le vers par excellence, voulait lui conserver sa prérogative royale; il maintenait la césure primitive en l'indiquant *imperceptiblement.* M. Legouvé, pour garder au manteau royal son agrafe d'or, demande que la rime sonne toujours vigoureusement, qu'on lui donne de l'importance en la faisant suivre d'un léger temps plutôt senti que perçu, qu'on lui sacrifie au besoin la syntaxe, c'est-à-dire qu'on fasse jouer à de certains mots un rôle qui ne leur appartient pas, qu'on les érige en mots de valeur lors même qu'ils sont d'une insignifiance complète. Les quelques exemples qu'il a choisis se prêtent assez bien à sa démonstration ; dans le dernier surtout, *un mot* étant le sujet de la phrase, il n'y a pas d'inconvénient à le mettre en vedette. On comprend plus malaisément un « léger temps » entre *j'ouvris* et *les yeux.* On ne le comprend plus du tout dans des enjambements comme :

C'est bien à l'escalier
Dérobé.

Un bon duel ! c'est charmant ! Allons nous mettre sous
Ce réverbère.

C'est le sceau de l'État. Oui, le grand sceau de cire
Rouge.

Assoupissez-vous, flots, mers, vents, âmes, tandis
Qu'assis sur la montagne en présence de l'être.

VICTOR HUGO.

---

[1] ERN. LEGOUVÉ. La lecture en action.

Cousu d'or comme un paon, frais et joyeux comme une
Aîle de papillon.

Si c'est alors qu'on peut le laisser comme un vieux
Soulier qui n'est plus bon à rien...
Soixante
Un chanoines, quatorze archidiacres, cinquante
Docteurs.

Un dimanche — notez qu'à cette heure la rue
Vivienne est tout à fait déserte.

Qu'elle porte un amour à fond, comme une lame
Torse, qu'on n'ôte plus du cœur sans briser l'âme.

A. DE MUSSET. (1)

L'artifice imaginé par M. Legouvé ne contrarie pas seulement la syntaxe, il va directement à l'encontre des intentions de l'auteur.

— Pardon, ami lecteur, pourrait dire le poète romantique; j'ai supprimé le repos qui marquait en général la fin de l'alexandrin classique; j'ai fait à bon escient un enjambement pour rompre la monotonie implacable de ses douze syllabes. J'exige que votre diction nouvelle se conforme à ma poétique nouvelle. Je ne vous permets pas de rétablir la pause que j'ai détruite, de prendre un temps, si léger soit-il, pour changer mon vers romantique en vers classique. Je ne vous y autorise pas plus que je n'autorise M. Ténint à faire sentir imperceptiblement la césure au milieu du vers, alors que je l'ai mise ailleurs. Vous l'avez dit vous-même: « Il y a « autant de manières de lire les vers que de manières de les faire. « On ne doit pas interpréter Racine comme Corneille, ni Regnard

---

(1) M. Ténint emprunte au *Menteur* de Corneille un enjambement qui, à la vérité, ne le cède en rien à ceux-là :

Il monte à son retour ; il frappe à la porte ; elle
Transit.

Cet exemple, en contradiction évidente avec la règle de l'enjambement classique, est unique dans son genre. Comme quelques crimes toujours précèdent les grands crimes, il est à présumer que la suppression d'une virgule a causé tout le mal. Le mot *elle* qui termine le vers nous semble placé en opposition avec le pronom *il* qui précède :

Il monte à son retour ; *il* frappe à la porte; *elle*,
Transit, pâlit, rougit, me cache en sa ruelle.

« comme Molière, ni Lamartine comme Victor Hugo. Lire, c'est « traduire. La diction pour être bonne, doit donc représenter « exactement le génie qu'elle interprète. » Quand j'écris :

Vous aussi, vous m'avez vu tout jeune, et voici
Que vous me dénoncez, bonhomme, vous aussi;

ce n'est pas pour que vous lisiez :

Vous aussi, vous m'avez — vu tout jeune....

ni :

Vous aussi, vous m'avez vu tout jeune, et voici —
Que vous me dénoncez....

mais bien :

Vous aussi, vous m'avez vu tout jeune, —
Et voici que vous me dénoncez....

S'il est vrai qu'au théâtre surtout, le vers a besoin d'une part de prose, c'est à la condition qu'on ne la lui donne pas en lui faisant perdre sa qualité de vers.

Avec la rime imperceptible grâce à l'emjambement et la césure médiale non moins imperceptible de M. Ténint, que restait-il de l'alexandrin ? Le vers sans mesure et sans rime appréciables se dissolvait en prose. Comme le disait Henri Heine, pourquoi dès-lors se donner l'inutile peine de versifier ?

Mettez de la prose à la place ;
Elle vous vaudra tout autant.

Les romantiques, ayant formé le dessein de se régler sur Ronsard, avaient à chercher les beaux côtés par lesquels ils voulaient lui ressembler. Or, il y avait à tirer, du vers de Ronsard, un parti meilleur que l'emprunt de l'enjambement, ce détritus des vieux âges. Du moment où l'on revisait la législation de Boileau pour faire entrer « le libéralisme dans l'art », il importait de restituer à la langue poétique tous les vocables proscrits par la règle et déclarés indignes de s'élever au-dessus de la prose. La réforme ne pouvait se borner à mettre les mots nobles et les mots roturiers sur un pied d'égalité. Il y avait plus d'une autre barrière à renverser : il y avait notamment à se demander en premier lieu si

l'hiatus pratiqué librement, jusqu'au XVIIe siècle, n'avait pas été condamné injustement par le législateur du Parnasse.

De même que pour l'enjambement, Ronsard avait consulté ses autorités au sujet de la rencontre des voyelles et des diphtongues « qui ne se mangent point », et il avait appris « d'Homère et de Virgile que cela n'était point mal séant, comme *sub Ilio alto, Ionio in magno*. Homère en est tout plein ».

Ayant ainsi levé ses scrupules, Ronsard fit sciemment ce qu'avaient fait instinctivement ses devanciers et ce que faisaient ses contemporains (1).

Les restrictions de Malherbe (2) ne furent pas sans soulever de vives protestations. Depuis Regnier, la proscription de l'hiatus ne cessa d'être battue en brèche dans la pratique comme dans la théorie (3).

---

(1) *D'où es-tu*, d'où viens-*tu et où* te loges-tu ?...
Io est peinte en vache *et* Argus en vacher...
Presque à regret je *vy et à* regret je voy.

RONSARD.

(2) Lui-même contrevient parfois à sa règle :

Je dir*ai* : *au*trefois cette femme fut belle...

Je demeure en danger que l'âme *qui est* née
Pour ne mourir jamais, meure éternellement.

(3) Tant *y a* qu'il n'est rien que votre chien ne prenne.

Je suais sang *et eau* pour voir si, du Japon...

RACINE.

Tant il *y a* qu'époux d'humeur jalouse
Est faible obstacle aux malices d'épouse ;
Aux tours joués toujours succèdera
Quelque bon tour, et *qui a* bu boira.

Le juge prétendait qu'à tort *et à* travers,
On ne saurait manquer condamnant un pervers.

LA FONTAINE.

Molière ne recule pas davantage devant l'hiatus :

C'est un homme *qui* ., *ah !* un homme.... un homme enfin.

A trois longueurs du trait, tayaut, voilà d'abord
Le cerf don*né aux* chiens....

Mais il l'évite quand c'est possible :

Ce qui s'est fait est fait,

dit Arnolphe dans l'*Ecole des femmes*.

« Notre poésie, écrivait d'Alembert à Voltaire, me paraît ridicule sur ce point. On rejette :

J'ai vu mon père immolé à mes yeux.

et l'on admet :

J'ai vu ma mère immolée à mes yeux,

quoique l'hiatus du second vers soit beaucoup plus rude, par la raison de la prolongation de la voyelle. »

Le vers :

Et la scène française est en proie à Pradon,

renferme un de ces hiatus hypocrites. Ce n'est pourtant pas la rencontre *oie à* qui blesse.

Il faut que je vous voi*e a*vant votre départ

n'aurait rien de répréhensible. Ce n'est pas davantage *proie à ;* car on dirait fort bien :

Et la scène française est en proie à Quinault.

La discordance est dans *proie* à *Pra.*

Pour être conformes à la règle, les hiatus déguisés qui suivent n'en existent pas moins :

Ce n'est point là gib*ier à* des gens comme nous.

CORNEILLE.

Sur votre prisonn*ier*, huiss*ier*, *ay*ez les yeux.

RACINE.

De tout lau*rier un* poison est l'essence.

BÉRANGER.

Qu'une duègne toujours, de quart*ier en* quartier,
Talonne comme fait sa mule un muletier.

A. DE MUSSET.

Sa couronne est l'armet de Di*dier et* son trône
Est le fauteuil de fer de Henri l'Oiseleur.

..... Ce petit *nid in*nocent....
Pourquoi le *nid a*-t-il ce qui manque au berceau ?

Quand les cœurs sont troupeau, le berg*er est* esprit...
En montant l'esca*lier im*mense, marche à marche...
Le jardin qui se change en roc*her aux* flancs nus...
Le *flot hui*leux et lourd décompose ses moires....
Le monstre, arbre, roc*her ou* bête rugissante....
Et l'échaf*aud est* son trépied.

VICTOR HUGO.

Etc. etc. etc.

Boileau lui-même n'a-t-il pas contredit son précepte en disant :

Gardez qu'une voyelle à courir *trop hâtée*
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée ?

On peut ranger dans la même catégorie les hiatus qui se produisent entre deux voyelles placées l'une à la fin d'un vers, l'autre au commencement du vers suivant, et qu'on regarde comme légaux même quand il y a enjambement :

Le bourgeron touche sa *peau*
A même, et l'ouragan le gifle ;
Et, sans casquette ni cha*peau*,
Il tousse et sa poitrine siffle. TH. DE BANVILLE.

Les Italiens qui ne passent pas pour avoir l'oreille moins sensible à l'euphonie que les Français, non seulement supportent le choc de deux voyelles, mais ils fondent à volonté celles-ci en une seule syllabe. Car leur élision ne consiste pas seulement dans la suppression de la voyelle finale d'un mot (*t'amo* pour *ti amo*, comme l'*âme* pour *la âme*) mais dans la formation d'une diphtongue dont les voyelles se font entendre aussi distinctement que celles du monosyllabe *oui*.

Il en résulte parfois un heurt, non plus de deux, mais de trois voyelles :

Voi che sapete
Che cos*a è a*mor

On trouve des synalèphes semblables dans le corps de certains mots français : *pléïades, naïades, faïence, païen, aïeux,* etc.

Aux arguments qu'on a fait valoir en faveur de l'hiatus, M. Ernest Legouvé ajoute une raison de sentiment qui n'est pas sans valeur : « Quoi de plus doux que les mots *camélia, miette, suave, fluide, ébloui, joyeux ?* Ces mariages de voyelles dans le sein des mots ne donnent-ils pas lieu à de charmantes harmonies ? Qu'on m'explique donc alors comment, dès que les mots sont séparés, ces rencontres deviennent cacophoniques, surtout lorsqu'en réalité, dans le débit, il y a très peu de séparations de mots absolues, et que le cours de la diction unit les termes les uns aux autres presque aussi étroitement que les syllabes entr'elles ».

Et M. Legouvé en vient à regretter que Victor Hugo, dans sa refonte de l'alexandrin, n'ait pas jeté bas la règle pédantesque de Boileau, aussi contraire aux lois de l'harmonie qu'aux traditions de la poésie du seizième siècle.

Les romantiques, enclins à cracher et à tousser comme Ronsard, l'ont pris pour modèle dans ses enjambements ; mais quand il s'est agi de l'hiatus, ils se sont inclinés devant Malherbe et Boileau : « Règle absolue, dit M. Ténint ; l'hiatus est prohibé ». Il admet pourtant quelques exceptions : *sang et eau, çà et là, mi-août, mi-octobre* qui forment un seul mot. « Les poètes du seizième siècle, dit-il, employaient souvent une sorte d'hiatus qui paraît rigoureusement autorisé par la logique. Par exemple, nous lisons dans Clément Marot :

> Bien croy qu'au fait onc ne t'esvertuas,
> Car celle amour qu'en ton party tu as...

Tu as est un hiatus sans contredit. Mais par le fait cet hiatus existe et est flagrant dans le mot *t'esvertuas*. Seulement, c'est un hiatus intérieur. Clément Marot était-il si absurde de penser que les deux mots *tu as*, bien que séparés, n'étaient pas plus choquants à l'oreille ? »

En bonne justice, M. Ténint n'aurait pas dû admettre l'hiatus seulement « à la dernière extrémité » ni se borner à invoquer « les circonstances atténuantes » en faveur d'une seule sorte d'hiatus, que les poètes du XVIe siècle employaient il est vrai, à l'occasion, mais sans préjudice des autres rencontres de voyelles, qu'ils multipliaient indifféremment à la rime ou dans l'intérieur du vers : du moment où il est entendu que la rencontre de deux voyelles dans des mots séparés n'est pas plus choquante que celle de deux voyelles qui font partie du même mot, tous les hiatus quelconques

sont rigoureusement autorisés par la logique : si l'on admet *tu as* à cause d'*évertuas*, on est forcé d'approuver *tu es* à cause d'*évertuais:*

. . . . c'est en vain que je m'évertuais
A deviner ton nom, à savoir qui tu es.

Jéhu justifie *j'ai eu* ; *Esaü* donne raison à *il a eu*; *j'acquiesce* légitime *à qui est-ce* ; les deux versicules :

Vous qui êtes
Inquiètes

sont également corrects, et Joas, après a voir dit : J'ai nom E*li-a*-cin, pourrait répondre sans ambages : Il *y a* sept ans que je suis dans ce temple (1).

Ainsi la concession faite par M. Ténint en faveur des hiatus ayant quelque équivalent sous la forme d'hiatus intérieurs s'applique à toutes les rencontres indistinctement et renverse de fond en comble sa règle absolue, puisque toutes les combinaisons imaginables de voyelles ou de diphtongues se présentent dans le corps de certains mots (2).

---

(1) M. Leconte de Lisle qui emploie souvent *çà et là* écrit aussi :

C'est elle! c'est l'abbesse Alix! Ciel! il *y a*
Bien des jours, bien des ans, un siècle qu'elle est morte.

(2) C'est ce que démontre la table de multiplication suivante :

	a	*é è*	*i*	*o, au*	*u*	*ou*	*eu*
a	cahin-caha brouhaha	Pasiphaé	haï, trahi maïs	Laocoon	copahu	Raoul	
é	créateur	créé	obéir	Léon, fléau	Jéhu		
i	liane mariage	prière		rions		chiourme	prieur
o	boa	Noël, poète	Moïse	coordonner cohorte	cohue tohu-bohu		
u	nuage suave	cruel	bruït fluide	cruauté			
ou	rouage ouate	jouer chouette	louis oui		enclouure		noueux
oi *oy*	royal	soyez		loyauté			soyeux

N'est-ce pas le cas de retourner contre M. Ténint le reproche qu'il adressait aux prosodistes de l'ancien régime : « Voilà le danger précisément de la demi-logique; vous admettez sans vous en douter les exceptions dans votre forteresse, et ces exceptions font brèche dans la muraille, livrent la place. »

Il n'y a, en réalité aucune règle à tracer pour l'hiatus, rien à proscrire, mais rien à prescrire. Il existe, dans le corps d'un même mot ou dans des mots séparés, des rencontres de voyelles très-harmonieuses et d'autres tout aussi choquantes. C'est au bon goût, à la délicatesse d'oreille du poète à repousser les unes et à rechercher les autres (1).

Ici encore, il faut donc se garder de promulguer des dogmes, d'ériger en lois des cas particuliers, en se fondant parfois sur des faits mal observés. La peur d'un mal peut d'ailleurs conduire dans un pire. Boileau tombe d'hiatus en cacophonie quand, pour éviter la rencontre *où on*, il écrit :

Conduire la carrosse où *l'*on *le* vit traîné.

A combien d'autres expédients ne s'est-on pas livré pour éviter des dissonances beaucoup moins graves et le plus souvent imaginaires! Dans Louis XI, Casimir Delavigne se croit obligé de faire imprimer en ligne de prose le cri du héraut : « Le *roi est* mort! vive le roi! » On ne dit pas si, à la représentation, les spectateurs se sont montrés reconnaissants de la précaution qu'il avait prise... pour ménager leurs oreilles. M. Ténint, d'après la remarque de H. Boscaven, l'accuse à tort d'avoir écrit : « Le roi n'est plus », changé ainsi une phrase consacrée et, qui pis est, détruit l'antithèse. D'après lui, « il faut donc absolument :

Le roi
Est mort, vive le roi! »

admirable artifice qui sauverait les apparences, mais qui dans le débit ne préviendrait pas plus que le subterfuge de C. Delavigne le choc des deux voyelles.

---

(1) Dans un chapitre de son *Manuel de versification* où la question de l'hiatus est traitée de main de maître, H. Boscaven en arrive aux mêmes conclusions : « L'euphonie devrait être la seule loi en ces matières; avant de consulter l'orthographe pour savoir si deux voyelles se heurtent, il faudrait fermer les yeux et s'en rapporter exclusivement au jugement de l'oreille. »

L'accord ne règne pas plus parmi les prosodistes quant à la collision des voyelles à l'intérieur des mots qu'au sujet de l'hiatus proprement dit. Ici, ce n'est plus l'euphonie seulement, c'est la mesure elle-même qui est mise en cause.

M. Ténint imagine une règle « que les grammairiens jusqu'à ce jour ont paru ignorer » : c'est que, dans les diphtongues, les mots simples et primitifs ont une seule syllabe, les mots composés en ont deux. Il range dans la première catégorie les mots *fier* (adjectif) *fouet, duel, hier.* « *Fouet,* mot simple, est d'une syllabe ; mais *jouet,* mot composé de *jeu* en a deux. *Ciel, fiel, miel,* mots simples, sont des monosyllabes ; *essentiel, matériel, substantiel,* mots composés, fournissent des rimes dissyllabiques. Cette loi, très régulière, vous la retrouverez partout ; une seule syllabe dans *lieu, Dieu ;* deux syllabes dans les désinences des mots *envieux,* composé d'*envie, furieux,* composé de furie. *Pieu* est d'une syllabe ; l'adjectif *pieux,* mot composé, est de deux syllabes.

« Par cette raison, ajoute M. Ténint, nous pensons que *louis* est un monosyllabe, et qu'on peut dire :

Un jour fait louis par louis ce qui vint sou par sou. »

C'est là une opinion toute personnelle. M. de Banville, d'accord en cela avec tous les prosodistes, dit fort bien qu'à l'exception de l'affirmation *oui,* dans tous les autres mots *oui* et *ouis* sont dissyllabes.

M. Ténint aurait-il fait aussi *lion, grief,* mots simples, d'une seule syllabe, *his-trion, brio-che,* mots simples, de deux syllabes ? aurait-il fait *bar-bi-er,* mot composé de *barbe,* de trois syllabes comme *tem-pli-er,* mot composé de *temple ?* Sa « loi » évidemment ne suffit pas à « éclaircir tous les points douteux ».

D'après M. de Banville, moins affirmatif, « nous marchons ici sur un terrain brûlant ; car, à vrai dire, la règle n'est nulle part ; il faut s'en rapporter à ce fantôme masqué qu'on nomme l'usage et qui a autorisé tant de niaiseries et tant de crimes ! Il faut bien le dire ; à propos de la question qui nous occupe, on trouve chez nos meilleurs poètes des fautes grossières et évidentes [1] ; et cepen-

---

[1] M. de Banville cite notamment le mot *liard* que V. Hugo fait de deux syllabes :

Deux li-ards couvriraient fort bien toutes mes terres....
Un rayon du ciel triste, un li-ard de la terre.

Ayant constaté que *oin* est toujours monosyllabe, il aurait pu critiquer également :

Ces diacres ! ces bedeaux dont le *gro-in* renifle.

dant, l'autorité des poètes peut seule faire loi en pareille matière. »

M. de Banville qui reproche aux romantiques de n'avoir pas été assez hardis, nous semble s'agenouiller bien dévotement devant l'autel de N. D. de Ste Routine. La question est moins de savoir ce qu'on a fait jusqu'à présent que d'examiner si l'on a eu raison de faire ainsi et s'il n'y aurait pas moyen de faire mieux.

D'ailleurs, en s'en tenant même à l'usage, encore convient-il de distinguer le passé du présent et de ne pas prendre le costume de nos grands-pères pour la mode du jour. C'est ainsi, par exemple, que les terminaisons en *iens* étaient autrefois dissyllabiques. M. de Banville cite ces vers de Ronsard :

Ny l'art des anci-ens
Musici-ens.

Est-ce une raison suffisante pour que M. Baudelaire se conforme aux errements du XVIe siècle ? (1)

M. Leconte de Lisle, lui, souffle le chaud et le froid :

Pérégrinant selon la coutume anci-enne....
Hauts-faits an-ciens, désirs de vengeance, remords.

D'autant plus rancunier que les torts sont an-ciens....

Et de même pour les autres terminaisons en *ien :*

Les cheveux noués d'un li-en de fleurs,
Une Ioni-enne aux belles couleurs
Danse sur la mousse au son des Kithares....

Dieux olym-piens, vengeurs des faits illégitimes....

---

(1) Aux peuples anci-ens des beautés inconnues....

Les cloîtres anci-ens sur les grandes murailles....

Les peuples de l'histoire anci-enne et moderne....

O Bacchus, endormeur des remords anci-ens....

Le long fleuve de fiel des douleurs anci-ennes....

M. Sully Prudhomme conserve également à *I-o-ni-enne* ses deux hiatus déplaisants :

La mer ionienne où roulent les débris...

Mais il pratique la synérèse dans :

Avec lui s'arrêtant, sa jalouse gar-dienne
Accompagne et conduit la chasse quoti-dienne.

comme M. Richepin dans :

Le ciel d'automne ressemble,
Etant rouge et vert ensemble,
Aux bocaux d'un pharma-cien.

Les poètes n'étant pas d'accord entre eux ni parfois avec eux-mêmes, M. de Banville se borne à en conclure que la terminaison d'*anciens* peut à volonté se prononcer en une ou en deux syllabes.

Or, en dépit des archaïsmes de M. Leconte de Lisle, il est certain que cette désinence s'est contractée, comme celle de *gar-dien* que Molière faisait encore dissyllabique, (1) tandis qu'il émancipait celles d'*ancien* et de *chrétien*. (2) Depuis lors, la synérèse a atteint un grand nombre de mots en *ien*. Le maintien de l'hiatus dans certains autres n'est plus qu'un préjugé, et la similitude de la consonne d'appui de la rime rend la bizarrerie plus saisissante. C'est le cas dans les vers cités par M. de Banville qui croit devoir conserver la prosodie surannée des mots *bohémi-en*, *comédi-en*, *indi-en* et *musici-en* :

Ce livre des oiseaux et des bohémi-ens,
Ce poème de Dieu qui vaut mieux que les miens.

V. Hugo.

C'est encore le cas dans les vers :

Seul aux bois avec toi, je lis et me sou-viens,
Et je songe, oubliant les monts diluvi-ens.

---

(1) Suis-je donc *gardi-en*, pour employer ce style,
De la virginité des filles de la ville ?

(2) Que ce n'est pas du tout agir en bon chrétien.

L'ouragan lybi-en
. . . . . .
En s'écriant : Eh bien !

Car toute conscience est un nœud gordi-en...
Il est ton médecin, ton guide, ton gar-dien.

V. Hugo

Là, dans de vieux tableaux, le ciel véniti-en
Prête au soleil de France un effluve du sien

Sully Prudhomme.

.... et le Parisi-en
Après s'être épuisé pour vivre, dit au sien....

E. Augier.

Il y a donc autre chose à faire que de se soumettre à l'autorité des poètes. Il faut arracher le masque du fantôme et voir le visage qui se trouve dessous. C'est ainsi que Corneille s'insurgea contre l'usage du XVIe siècle qui faisait toutes les terminaisons des substantifs en *ier* également monosyllabiques (1) : *ou-vrier, san-glier* comme *métier, prisonnier, laurier,* contre tous les poètes qui l'avaient précédé, contre Malherbe qui poussait l'aversion pour la rencontre de deux voyelles jusqu'à écrire *qua-trième* et, dans ses célèbres stances à Duperrier :

Non qu'il ne me soit *grief* que la terre possède
Ce qui me fut si cher.

L'auteur du *Cid* fut censuré par l'Académie pour avoir dit :

Q'un meurtri er périsse.
Jamais un meurtri-er en fit-il son refuge ?
Jamais un meurtri-er s'offrit-il à son juge ?

---

(1) Je veux soigneusemant ce cou-drier arroser.

Bien qu'il secoüat au bras
Un bou-clier à sept rebras,

Enferrer un san-glier de défenses armé...

Et du seul vent de son haleine ou-vrière.

Ronsard.

comme Molière avait dit dans l'*Etourdi :*

> Ah ! — Ce fier animal, pour toutes les prières
> Ne perdrait pas un coup de ses dents meurtri-ères.

Mais la réforme ne tarda pas à s'implanter : Ménage se vante d'avoir été des premiers à s'y rallier, « ayant remarqué que les dames s'arrêtaient comme à un mauvais pas à ces mots de *meur-trier, san-glier bou-clier, peu-plier,* lorsqu'ils étaient de deux syllabes ».

Tantôt Molière dit avec Malherbe :

> Madame, je vous jure.
> Que déjà vous de-vriez avoir tout confessé....

> Je veux être pendu si nous ne les verrions
> Sauter à notre cou plus que nous ne vou-drions...

> Vous me vou-driez encor payer pour précepteur...

> Mais vous, trève plutôt à votre politique;
> Elle n'est pas fort bonne, et vous de-vriez tâcher...

Tantôt, au contraire, il épargne aux dames « le mauvais pas », en écrivant :

> Eh quoi ! vous voudri-ez, Valère, injustement....

Richelet (1631-1698) constate que, de son temps, *devriez, voudriez,* etc., étaient ordinairement de trois syllabes.

L'initiative de Corneille finit ainsi par avoir raison de l'usage, parcequ'elle était conforme à la prononciation. Mais il ne suffisait pas de laisser au hasard ou au caprice des poètes le soin de décider à quels mots elle s'appliquerait. L'exception une fois admise, on chercha à la renfermer dans des limites précises. Il s'en dégagea une règle générale ; M. de Banville y voit bien quelque chose, mais il ne distingue pas très-bien : « *ier,* dit-il, ne forme qu'une syllabe, comme dans *collier, bachelier, mûrier ;* cependant, il en forme généralement deux, lorsque, dans les substantifs, il est précédé d'un *r* ou d'un *l,* comme dans *meurtrier, bouclier.* Mais la règle n'est pas sans de nombreuses exceptions ; car on dit *guer-rier, lau-rier, fami-lier* ».

Encore une règle qui « n'est nulle part » ; chose d'autant plus

singulière qu'immédiatement après, M. de Banville en formule coup sur coup deux autres infiniment plus exactes, qui s'appliqueraient parfaitement au cas donné : « *ière* ne forme qu'une syllabe comme dans *première, paupière, altière*, excepté dans les mots comme *meurtri-ère, pri-ère* où l'*i* est précédé de l'*r* et d'une autre consonne avant l'*r* ». A propos des terminaisons en *ions*, il remarque ensuite que celles des verbes deviennent dissyllabiques dans les mêmes circonstances : *pri-ons, entri-ons, cri-ons.*

De cette clef, faisons un passe-partout. Appliquons-la d'abord à la syllabe *ier*. Comme nous venons de le voir, l'*r* ou l'*l* qui la précède ne suffit pas pour déterminer sa valeur prosodique. Mais si nous plaçons avant cet *r* ou cet *l* une consonne différente, *ier* devient dissyllabique, comme la terminaison des verbes en *ions*, et cette fois sans aucune exception :

br. marbrier.	*bl.* tablier.
cr. encrier.	*cl.* bouclier.
dr. calendrier, coudrier.	
fr. gauffrier.	*fl.* néflier.
gr. négrier, vinaigrier.	*gl.* sanglier.
pr. prier.	*pl.* peuplier, templier.
tr. étrier.	
vr. février.	

Les mots *laurier, mûrier*, etc., où l'*r* est précédé d'une voyelle, ne sont pas dans les mêmes conditions, non plus que le mot *guerrier* où l'*r* qui précède la terminaison *ier* n'est pas précédé d'une *autre* consonne, mais simplement redoublé.

Les mêmes phénomènes se produisent pour les terminaisons *ions* et *iez* dans les verbes : *ver-rions* et *voudr-ions* ; *ver-riez* et *voudr-iez :*

> Nous tremble-rions si, dans leur groupe,
> Nous, troupeaux, nous pénétri-ons.

Nous sommes ainsi en possession d'une règle fixe et générale pour déterminer les occasions où ces sortes de syllabes subissent la diérèse. Les exigences de la prononciation expliquent pourquoi l'hiatus est conservé dans *fri-ande, Tri-este, gri-ef*, tandis que les voyelles se contractent en diphtongues dans *vian-de, sies-te, fief.*

Si Ronsard pouvait dire en invoquant l'usage :

Car tant soit-elle fri-ande,
L'été, je hais la vi-ande,

rien n'autorise M. Baudelaire à écrire :

Comme un tyran gorgé de vi-ande et de vins.

C'est en vertu de la même loi que toutes les désinences en *ien* sont monosyllabiques : *histo-rien* comme *rien*, *musi-cien* comme *sien* et *an-cien*, *bohé-mien* comme *mien*, tandis que celles d'*Adr-ien*, *Neustri-en* sont dissyllabiques.

A part les circonstances où des nécessités impérieuses de prononciation imposent la diérèse, le principe même du vers, qui est de multiplier et de rapprocher les accents, commande la contraction des voyelles, la fusion des hiatus en diphtongues : *li-erre* au temps de Ronsard est devenu *lierre* au siècle suivant.

Si Corneille faisait bien en s'en tenant à la prononciation usuelle, au risque d'allonger les mots, combien faisait-il mieux en suivant la même impulsion quand il s'agissait de les raccourcir. L'Académie eut beau lui reprocher l'hémistiche :

. . . . . d'avoir *fui* l'infamie,

en maintenant avec le XVIe siècle *fu-ir*, *enfu-ir* (1), *fui* resta monosyllabe comme *cuit*, *luit*, etc. Et si nous cherchons à appliquer à la syllabe *ui* la règle que nous avons énoncée pour les syllabes *ien*, *ier*, *iez*, *ions*, nous nous apercevons que cette syllabe obéit aux exigences de la prononciation dans un petit nombre de mots :

De l'hiérophante au dru-ide,
Une sorte de Dieu flu-ide
Coule aux veines du genre humain.

Dans d'autres, l'hiatus a disparu même après l'*r* ou l'*l* précédé d'une autre consonne : *fruit*, *bruit*, *instruit*, *autrui*, *pluie*, excellentes et rares exceptions à la règle générale. Il s'est maintenu

(1) Car on ne peut fu-ïr sitoit qu'on l'apperçoit...
Pour t'enfu-ïr longue espace devant.
RONSARD.

avec quelque ombre de raison dans *bru-ire,* malgré l'exemple donné par Ronsard et ses successeurs immédiats (1). La diérèse de *bru-ine* se justifie moins dans *ru-ine* (2) elle est aussi complètement inexplicable dans *su-icide* qu'elle le serait dans *suite,* dans *Suisse* ou dans *ruisseau.*

La tradition n'est pas une raison suffisante pour dénaturer la prononciation au détriment de la flui-dité du rythme. Victor Hugo écrit avec raison *miet-te* et *émiet-te, mouet-te* et *fouet-te.* Pourquoi faut-il que cette heureuse tendance à former des diphtongues se démente dans les vers :

Que sert ta chanson, ô poète ?
Ces chants que ton génie émiette
Tombent à la vague in*qui-ète* ...

L'incertitude règne tellement parmi les écrivains modernes, que, dans son poème des *Prunes,* M. Daudet fait rimer richement, trop richement, *Ma-riette* avec *ari-ette :*

Les cigales et les grillons
Nous fredonnaient une ari-ette ;
Un matin, nous nous promenions
Dans le verger avec Ma-riette.

Explique qui pourra comment un M placé devant un mot a pour effet de le raccourcir d'une syllabe.

Les mots en *iet* et *iette* suivent en réalité la règle générale : *diè-te, miet-te, assiet-te, serviet-te, mauviet-te, joliet-te,* etc. ; *ari-ette,*

---

(1) Fait brui-re son cleron, puis il va se coucher.
RONSARD.

Le ruisselet y bruit et fuit.
BAÏF.

Et la source déjà, commençant à s'ouvrir,
A lâché les ruisseaux qui font brui-re leur trace.
MALHERBE.

Puisse tout l'univers brui-re de votre estime.
CORNEILLE.

(2) Cet homme, dans quelque ru-ine
Vit sous la brume et la bru-ine.

histori-ette, n'ont pas plus raison d'être qu'*ari-en, histori-en.* Les terminaisons en *ouet, ouette,* sont également monosyllabiques : *fouet, jouet, mouet-te,* sauf quand elles sont précédées des liquides *r* et *l* : *rou-et, brou-ette, alou-ette.* Encore Molière dit-il :

La tête d'une femme est comme la gi-rouet-te,

et M. Baudelaire :

Qui va chantant comme les fous
Et pi-rouet-tant dans les ténèbres.

On ne comprend pas pourquoi Victor Hugo écrit *fouet-te, mouet-te* et *chou-ette.*

La contraction s'est étendue à un grand nombre d'autres mots :

La souillure des *viols* par la force commis...
Il l'oblige à servir un maître qui la *viole....*

SULLY PRUDHOMME.

Ses *fio*les de poison, ses larmes.....

BAUDELAIRE (1).

Tandis que Sully Prudhomme dit :

L'Europe a vu pâlir ses plaines les plus belles
Sous la herse gauloise et le cha-riot romain,

Victor Hugo écrit :

Le pesant chari-ot porte une énorme pierre....
Là des ki-osques peints, là des fanaux changeants..

---

(1) Le même poète écrit tour-à-tour :

— Si le *viol,* le poison, le poignard, l'incendie...

Et :

Où l'ange invi-olé se mêle au sphinx antique....

— Vers un gouffre obscurci de mi-asmes humains....

Et :

Envole-toi bien loin de ces mias-mes morbides.

— Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pio-ches et des sondes....

Et :

Le long des chari-ots où leurs pieds sont blottis.

Et ailleurs :

Vivre est l'essenti-el
. . . . . .
Pour lapider le ciel....
Boire dans votre nuit ce vieil opi-um rance.

A le bien prendre cependant, *émiet-te* demande *inquiè-te; ciel* prescrit *essen-tiel ; vesti-aire* et *ma-tière* s'accouplent mal dans :

Ils sortent du grand vesti-aire
Où, pour s'habiller de ma-tière,
Parfois l'ange même est venu.

Enfin, il n'y a pas plus de raison de dire l'*opi-um*, un *chari-ot*, ou un *ki-osque* que de dire un *li-ard* ou un *gro-in ;* autant vaudrait décréter tout d'un coup qu'en poésie on fera les hiatus *pa-on, fa-on, O-e-dipe,* tandis qu'en prose on prononce *pan, fan, Œ-dipe.*

Comme il s'était révolté contre *fu-ïr,* Corneille s'insurge contre l'hiatus de *mi-ni-ature,* et, plutôt que de commettre ce barbarisme, il change l'orthographe du mot, en dépit de son étymologie *(minium)* :

— Je verrai ce que c'est.
— C'est une mignature.

A son exemple, M. Daudet écrit :

Maintenant, dire où j'ai connu
Ces merveilles de mignature.

Précaution bien inutile. Il n'y avait qu'à dire avec Molière :

O ciel ! c'est mi-nia-ture....
Sa fami-lia-rité jusque-là s'abandonne....

Il est vrai qu'on trouve chez le même poète :

Ma foi ! je ne sais pas
Quand on verra finir ce galimati-as,

comme chez Victor Hugo :

Et je me débattais, lugubre pati-ent,
Du diviseur prêtant main-forte au quoti-ent.

Pourquoi ne pas faire *ien* (avec le son *ian*) monosyllabique dans *scien-ce* comme dans *fa-ïence?* Quel inconvé-nient y aurait-il à scander *vé-nielle* comme *nielle, auda-cieux* comme *cieux, en-vieux,* comme *vieux, pié-té* comme *pié-ton, irrémé-diable* comme *diable* (1), *hier* comme *fier* (adj.) et *avant-hier,* à l'exclusion d'*hi-er?*

A la nombreuse ky-rielle (en vers ky-ri-elle) des adjectifs en *ieux* que la poésie dilate quand elle devrait prendre à tâche de les contracter, il faut ajouter tous les substantifs en *ion* (*créati-on* pour *créa-tion, nati-on* pour *na-tion,* etc.). Bon nombre de ces derniers vocables en deviennent tellement longs qu'ils ne peuvent plus trouver place dans la mesure du vers. « Tu te donneras de garde, disait déjà Ronsard, si ce n'est par grande contrainte, de te servir des mots terminés en *ion* qui passent plus de trois ou quatre syllabes ; car tels mots sont languissants et ont une traînante voix, et qui plus est, occupent languidement la moitié d'un vers » (2). Les dérivés subissent la même diérèse : *questi-onner, perfecti-onner ; milli-onnaire, foncti-onnaire,* etc. etc. :

J'y consens ; et mon cœur n'ambiti-onnera
Que d'être auprès de vous tout ce qu'il vous plaira.

MOLIÈRE.

.... Vous m'avez vu, dans la vallée obscure,
Questi-onner tout bas vos rameaux palpitants.

V. HUGO.

Comme si ce n'était assez de l'allongement des substantifs et

---

(1) Emblêmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable
Qui donne à penser que le diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait.

BAUDELAIRE.

(2) Illumina-ti-on du jour, elle passait....

La contempla-ti-on m'emplit le cœur d'amour...

Vont plonger tour-à-tour les constella-ti-ons...

V. HUGO.

des adjectifs, la routine exige que les deux premières personnes plurielles du présent et de l'impératif des verbes en *ier* soient également dissyllabiques (nous *étudi-ons, étudi-ez* avec la même valeur prosodique qu'au subjonctif : il faut que nous *étudi-ions*), tandis que celles de l'imparfait et du subjonctif des autres verbes sont monosyllabiques (nous *descen-dions*, il faut que nous *descen-dions*). La raison qu'on en donne, c'est que la terminaison *ier* de l'infinitif est dissyllabique. Est-ce donc là un dogme immuable ? Et ne peut-on pas dire *gra-cier* comme on dit *a-cier, asso-cier* comme *dos-sier, licen-cier* comme *cen-sier, remer-cier* comme *mer-cier, men-dier* comme *aman-dier, ma-nier* comme *pa-nier, co-pier* comme *pa-pier, estro-pier* comme *pied* et *contrepied, en-vier* comme *jan-vier*, et ainsi de suite ?

Victor Hugo, expliquant sa réforme, se vante d'avoir

> Affiché sur Lhomond des proclamati-ons.
> On y lisait : Il faut que nous en finis-sions.

Sans doute, c'était quelque chose, c'était beaucoup de restituer à la langue des Dieux une certaine quantité d'expressions de la langue des hommes. Mais était-il nécessaire, ayant entrebaillé la porte, de la refermer aussitôt devant une infinité d'autres mots, exclus depuis longtemps, non pour cause de roture, mais pour cause de longueur. En écrivant :

> Je fis souffler un vent révoluti-onnaire,
> Je mis un bonnet rouge au vieux dicti-onnaire,

ne se donnait-on pas un démenti à soi-même ? N'est-ce pas ici surtout que l'école romantique eût dû chercher à rapprocher la poésie de la prose ? et n'eût-elle pas trouvé dans cette simple recherche de l'euphonie une source de richesse et de variété infiniment plus abondante que dans l'enjambement de quelques vers éclopés ?

Il suffisait pour cela de reconnaître que la tâche de la poésie est de fondre à l'intérieur des mots les voyelles en diphtongues et de n'admettre l'hiatus que là où la prononciation l'exige absolument. S'il est vrai, comme le prétend Vauvenargues que la bonne poésie a pour effet d'abréger la prose, tandis que la mauvaise l'allonge, il est clair que nos règles de versification doivent rendre très rares les bons vers.

Ce n'est donc pas sans raison que M. de Banville se prend à regretter, comme le faisait M. Legouvé à propos de l'hiatus, que Victor Hugo, « cet Hercule aux mains sanglantes, n'ait pas été révolutionnaire tout à fait et qu'il ait laissé vivre une partie des monstres qu'il était chargé d'exterminer avec ses flèches de flammes ! Il pouvait, lui, de sa puissante main, briser tous les liens dans lesquels le vers est enfermé, et nous le rendre absolument libre, mâchant seulement dans sa bouche écumante le frein d'or de la Rime ! Ce que n'a pas fait le géant, nul ne le fera, et nous n'aurons eu qu'une révolution incomplète ».

Abstraction faite de la notion primordiale du rôle de l'accent, laquelle lui échappe complètement, M. de Banville ne se trompe pas sur la nature des obstacles qui paralysent l'essor du vers français. Il se reporte en soupirant au temps où le poète pouvait se promener dans les forêts vierges sans avoir à craindre de voir quelque hydre ou quelque dragon se dresser tout-à-coup devant lui pour lui barrer le passage. C'est au delà de Ronsard qu'il espère retrouver le vers dans son état de nature : « avant Ronsard et jusqu'à lui, le poète ne connaît pas d'autre obligation que celle de rimer et de bien rimer. D'ailleurs, pas de règles, pas d'entraves, pas de liens. Depuis Ronsard et par lui (il faut bien l'avouer !) nous avons eu, au contraire, tout un arsenal de règles. Y avons-nous gagné quelque chose ? Nous y avons tout perdu, au contraire. »

Le reproche est grave. Est-il bien vrai que le patron de l'école romantique ait à porter la responsabilité du déraillement de la versification ?

Écoutons les chefs d'accusation.

« Jusqu'à Ronsard, dit M. de Banville, le poète reste le maître de faire se rencontrer deux voyelles qui ne s'élident pas... On sait que le prince des poètes décréta la suppression de l'hiatus et l'entrelacement régulier des rimes masculines et féminines. »

Or, nous avons vu déjà que Ronsard, appuyé sur Homère et sur Virgile, ne trouvait pas malséant la rencontre des voyelles et des diphtongues qui ne se mangent point ; aussi ses vers et ceux de ses contemporains ne fourmillent-ils pas moins d'hiatus que ceux de ses prédécesseurs.

Quant à l'alternance des rimes de sexe différent, elle n'est pas de son invention. Avant sa naissance, Jean Bouchet l'avait promulguée, et tout en y adhérant, le chef de la Pléiade en faisait si

peu une règle absolue que l'un de ses sonnets des *Amours de Marie* (« J'ay l'âme pour un lict de regrets si touchée ») comprend dix vers féminins de suite. A la *Belle leçon de Villon aux enfants perdus* dont la première strophe est toute en rimes masculines et la seconde en rimes féminines, on peut opposer différents morceaux de Baïf, condisciple puîné de Ronsard (1) : non content d'écrire des poèmes entiers, soit en vers masculins, soit en vers féminins, Baïf ne tient plus, dans ses *jeux*, aucun compte de la différence du sexe de ses rimes.

« Jusqu'à Ronsard, poursuit le réquisitoire, le poète peut mettre à la césure un mot terminé par un *e* muet faisant syllabe :

De vielz docteurs, on laisse la pratique ;
On se rail*le* — de vielz musiciens ;
On despri*se* — toute vieille phisique ;
On déchas*se* — vielz géométriciens ;
On apprê*te* — jeunes grammairiens. »

On ne devait guère s'attendre à voir M. de Banville revendiquer cette liberté pour le poète ; dans son exposé des règles mécaniques des vers, il ne se borne pas, en effet, à répéter après tous les césuristes que l'*e* muet non élidé ne peut être placé à l'hémistiche, mais il justifie ainsi cette interdiction : « La raison en est simple. C'est que, pour indiquer la césure, le repos, il faudrait alors appuyer sur l'*e* muet bien plus que ne le permet la prononciation française ».

Enfin, jusqu'à Ronsard, le poète « peut aussi mettre à l'intérieur d'un vers les diphtongues *ée* et *ie* non placées devant une voyelle et faisant syllabe, et les mots terminés par une diphtongue suivie d'un *s* :

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livré-e jolie
Goultes d'argent d'orfaverie.

CHARLES D'ORLÉANS.

---

(1) Voir notamment, dans les *Poésies choisies* de J. A. de Baïf, publiées par M. Becq de Fouquières la *Vie des champs*, *Amour fuitif* tout en vers féminins, la *Complainte de la royne de Navarre*, et plusieurs chansonnettes toutes en vers masculins, divers sonnets tout à rimes féminines ou à rimes masculines, sans compter les strophes plus compliquées à J. T. de Courville et à Monseigneur de Villequier.

Jamais n'oubli-e ces bons mots.

ÉLOY D'AMERVAL.

Grivelé-es comme saulcisses.

FRANÇOIS VILLON. »

Pour être complet, M. de Banville aurait dû joindre aux diphtongues *ée* et *ie* la diphtongue *ue* et les voyelles doubles *ai-e, oi-e, ou-e, au-e, ui-e* (1).

Or, toutes ces formes persistent au XVIe siècle. On les rencontre par centaines chez Ronsard (2) et ses contemporains.

---

(1) Grief ne fais à jeune ne vieulx
Soy-e sur pied ou soye en bière.

Les autres mendi-ent tout nudz
Et pains ne voy-ent qu'aux fenêtres.

F. VILLON.

Nouvelles ont couru en France
Par maints lieux que j'estoy-e mort,
Dont avoi-ent peu desplaisance
Aucuns qui me hay-ent à mort.

CHARLES D'ORLÉANS.

Toutes eau-es vont vers la mer ;
Au malade tout est amer.

OCTAVIEN DE St GELAIS.

(2) Ronsard nous peint la quenouille comme

Longue, palladéenne, enflé-e, chansonnière.

— Plein de pensé-es vagabondes,
Plein d'un remors et d'un souci.

— Mari-e, levez-vous, vous êtes paresseuse.

— La merceri-e que je porte,
Bertrand, est bien d'une autre sorte.

— Esternu-e trois fois ; ta tête chevelue...

— Il s'effray-e du bruit d'une feuille légère...

— Non une fois Troy-e fut prise.

Etc. etc.

Elles subsistent encore, au siècle suivant, à l'état d'archaïsmes ([1]). Il est plus surprenant d'en retrouver la trace jusqu'à nos jours :

Qu'en pensez vous ? Alors l'ange le ray-era.

A. DE VIGNY.

Il faut que le gibier pay-e le vieux chasseur.

BAUDELAIRE.

Ceux d'aujourd'hui.
— Tu mens !
— Pay-e-toi sur les mots.

SULLY PRUDHOMME.

Sur le pavé luisant que les lueurs bénies,
Du sanctuaire au seuil, ray-ent de reflets roux...
Qu'un sang nouveau toujours pay-e le sang qu'on verse.

LECONTE DE LISLE.

Terminons l'énumération des méfaits attribués à Ronsard par M. de Banville. Jusqu'à lui toujours, le poète « peut même ne tenir aucun compte de la syllabe muette, comme dans cet autre vers de Villon :

La *pluye* nous a débuez et lavez

qui se prononce comme s'il y avait :

La *plui* nous a débuez et lavez.

([1]) Anthé-e dessous lui la poussière mordit.

MALHERBE.

On leur fait admirer les bai-es qu'on leur donne.

CORNEILLE.

La bourse est criminelle et pay-e leur délit...
Mais elle bat ses gens et ne les pay-e point...
Ce que voy-ent mes yeux, franchement je m'y fie...
Et qu'il m'entraîne, moi, si tout présentement
Tu n'en vas recevoir le juste pay-ement...
Ils croi-ent que tout cède à leur perruque blonde...
Anselme, mon mignon, cri-e-t-elle à toute heure...
La parti-e brutale alors veut prendre empire
Dessus la sensitive....

MOLIÈRE.

Il nous offre d'ailleurs dans la même strophe un exemple de la diphtongue *ies* placée dans l'intérieur d'un vers et faisant syllabe :

La pluye nous a débuez et lavez
Et le soleil desséchez et noirciz ;
Pi-es, corbeaux, nous ont les yeux cavez,
Et arrachez la barbe et les sourcilz. »

Ces sortes de syncopes également, comme du reste tout le mécanisme du vers, sont communes au XVe et au XVIe siècle. Les verbes *je prie, je supplie* sont écrits à chaque instant : *je pri', je suppli'* ; placés à la fin du vers, ils constituent, selon l'orthographe qu'on leur assigne, tantôt des rimes féminines, tantôt des rimes masculines (1).

Assurément, les romantiques ne pouvaient traiter une langue sur laquelle l'Académie avait passé avec aussi peu de ménagement que leurs prédécesseurs trituraient une langue en voie de formation. S'ils tenaient à faire entrer dans leurs vers les mots en *ée, ie, ue, oie, oue,* etc., ils avaient à choisir entre l'*e* muet faisant syllabe et l'*e* muet syncopé.

M. de Banville ne nous dit pas à laquelle de ces deux libertés il accorde la préférence. Donne-t-il raison à la prononciation contre l'orthographe comme dans :

La plui' nous a debuez et lavez,

ou à l'orthographe contre la prononciation comme dans :

Pi-es, corbeaux, nous ont les yeux cavez ?

Le bouc émissaire Ronsard ne s'est pas contenté d'user largement des mêmes privautés que ses devanciers et ses contempo-

---

(1) Belleau, l'amour te poind ; je te pri', ne l'oublie.
Je te suppli', maîtresse, désormais....

Retourne, je te prie,
Printemps, père des fleurs ; il faut qu'on te marie.

Mais peins-moi, je te suppli'
D'une treille le repli.

RONSARD.

rains ; il a donné sur ces questions que M. de Banville livre à l'arbitraire, au caprice individuel, non pas un arsenal, mais une seule règle fixe qui lève toute difficulté. La voici :

« Tu dois oster la dernière *e* féminine, tant des vocables singuliers que pluriers qui se finissent en *ée* et en *ées*, quand de fortune ils se rencontrent au milieu de ton vers. Exemple du féminin plurier :

Roland avait deux épé-es en main.

Ne sens-tu pas que ces *deux épé-es en main* offencent la délicatesse de l'aureille ? Et pour ce, tu dois mettre :

Roland avait deux épé'-s en la main,

ou autre chose semblable. Exemple de l'*e* féminine singulière :

Contre Mézance Éné-e print sa picque.

Ne sens-tu pas comme derechef Éné-e sonne très-mal dans ce vers (1) ?

Pour ce, tu mettras :

Contre Mézance Éné' branla sa picque.

Autant en est-il des vocables terminez en *oue* et *ue* comme *roue, joue, nue, venue* et mille autres qui doivent recevoir syncope au milieu de ton vers, si tu veux que ton poème soit ensemble doux et savoureux. Pour ce tu mettras : *rou', jou', nu'*, etc. »

Cela revient à dire que l'*e* désigné alors comme féminin (ou plutôt féminine) quand il est précédé d'une voyelle, ne compte pas dans la mesure du vers, parce qu'il ne compte pas dans la prononciation. La conformité du vers et du parler exigeait qu'il disparût de l'orthographe comme de la mesure. C'est pourquoi les poètes du XVIe siècle écrivent : *je prîrai, je loûrai,* en se bornant à remplacer l'*e* muet par un accent circonflexe qui commande l'allongement de la voyelle. Au siècle suivant, la poésie impose cette orthographe à la prose ; Vaugelas écrit et prononce *remercîment.* Les poètes écrivent :

Et nous le *prîrons* tous de lui servir de père.

RACINE.

---

(1) Ronsard s'en était sans doute aperçu en écrivant :

Celui qui, sur la tête sienne,
Voit l'épé-e sicilienne.

Les flots contre les flots font un *remû*-ménage
Horrible. MOLIÈRE.

Un vieux singe en malice, insolente, revêche,
Coquette, sans esprit, menteuse, *pie*-grièche.
REGNARD.

Dans d'autres mots, tels que *dénu-e-ment, dévou-e-ment, pay-e-ment,* etc., l'*e* muet persiste plus longtemps ; l'écriture est en retard sur la prononciation.

Tandis que le subjonctif *soient* avait déjà opéré sa conversion au temps de Ronsard (1) l'*e* muet compte encore dans *aie, aient* (2).

Plus tard, celui-ci devient monosyllabe à son tour (3), sauf dans quelques archaïsmes (4).

Or, si l'on peut dire :

Je m'étonne qu'ils *aient* oublié cette nuit
Ce qu'hier ils disaient,

un déplacement du monosyllabe *aient* ne peut modifier en rien sa valeur prosodique ; on pourrait, par conséquent transposer ces vers ainsi :

Je m'étonne qu'ils *aient*
Oublié cette nuit ce qu'hier ils disaient...

---

(1) Et bien qu'ils *soient* quatre éléments divers.
RONSARD.

(2) Je suis enfant, n'ay-e crainte.
ID.

(3) Mais quoiqu'ils n'*aient* pas mis mon cœur dans tes liens
CORNEILLE.

Si l'on veut que toujours ils *aient* la bouche close.
MOLIÈRE.

(4) Que tes gens cette nuit m'*ay-ent* vue ou saisie.
CORNEILLE.

Ah ! n'*ay-e* point pour moi si grande indifférence !

Que j'*ay-e* peine aussi d'en sortir par après.

Aient subirait alors la même loi que les imparfaits et les conditionnels de même terminaison ; il formerait comme eux une rime masculine, puisqu'il aurait une syllabe de trop peu pour constituer un vers féminin qui compte $^{13}/_{12}$ comme les libraires, et Victor Hugo ne se serait pas cru obligé de supprimer l'*e* muet pour écrire :

Avant que tu n'*ais* mis la main à la massue.

Il aurait dit comme M. de Banville :

Et que, pour embellir ton front d'aventurier,
Tu n'*aies* pas aux jambons dérobé leur laurier,

ou comme de Musset :

Pas un qu'avec des pleurs tu n'*aies* balbutié.

Ici encore, comme pour l'hiatus, une maille rompue emporte tout l'ouvrage.

Les subjonctifs *aient* et *soient* employés monosyllabiquement ont introduit dans le corps du vers d'autres verbes syncopés :

Qui pourrait vous chercher comme vous *voient* mes yeux ?
LAMARTINE.

De ce bonheur en vain nous *croient* déshérités.
C. DELAVIGNE.

Qu'ils *envoient* mendier en guettant les roussins.
J. RICHEPIN.

Les feuilles mortes *fuient* avec un bruit de cuivre...
Les mondes *fuient* pareils à des graines vannées....
SULLY PRUDHOMME.

D'après Voltaire, « les mots *crient, plient, croient,* etc., ne valent jamais qu'une syllabe et ne peuvent être employés qu'à la fin du vers ». Or, s'ils ne valent qu'une syllabe, ce sont comme *aient* des terminaisons masculines. Si l'on veut les employer à l'intérieur du vers, ou bien il faut faire *cri-ent, pli-ent* dissyllabes et féminins, ou bien il faut faire *pri', cri' (plî, crî)* monosyllabes et masculins ; car il saute aux yeux qu'il y a contradiction entre l'*e* muet faisant syllabe que Voltaire appelait un demi-hiatus et l'*e* muet syncopé, les deux formes également usitées au XVIe siècle.

M. Sully Prudhomme dit bravement :

Ils retrouvent le jour de leur pays natal
Dans la clarté des yeux qui leur sou-*rient* encore,

sans se croire obligé d'écrire *souri 't,* pas plus que Corneille n'avait écrit *Mantou'* dans le vers :

Mantoue, tu ne vois point soupirer ta province.

Il suffit de prononcer comme en prose : *sourît, Mantoû.*

La suppression de l'*e* muet après une voyelle ou une diphtongue et la masculinisation qui en résulte ne seraient pas sans modifier l'alternance des vers de sexe différent. Ainsi le sonnet de la belle Cordière n'offrirait plus une succession de vers féminins avec des rimes différentes, mais :

Je vis, je meurs; je me brusle et me noye (masc.)
J'ai chaut extresme en endurant froidure (fém.)
La vie m'est et trop molle et trop dure (fém.)
J'ai grans ennuis entremeslez de joye. (masc.)

On serait tenté de voir dans le sonnet suivant de Ronsard une application de son système de syncope plutôt qu'un péché de jeunesse, comme le suppose Sainte-Beuve :

J'ay l'âme pour un lict de regrets si touchée (masc.)
Que nul homme jamais ne fera que j'approuche
De la chambre amoureuse, encor moins de la couche
Où je vy ma maîtresse au mois de may couchée (masc.)
Un somme languissant la tenait my-panchée (masc.)
Dessus le coude droit, fermant sa belle bouche, etc.

Dans ce système, tous les vers suivants seraient également masculins :

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix
Et qu'à vos yeux, seigneur, je montre quelque joie
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie.

Il en serait de même de ces vers des *Contemplations :*

Quand la trombe aux vagues s'appuie,
Quand l'orage, l'horreur, la pluie,

Que tordent les bises d'hiver,
Répandent avec des huées
Toutes les larmes des nuées
Sur tous les sanglots de la mer ;
Quand dans les tombeaux les vents jouent
Avec les os des rois défunts ;
Quand les hautes herbes secouent
Leur chevelure de parfums...

C'est pour n'avoir pas tenu compte de l'excellente règle de Ronsard, que les classiques se sont fourvoyés d'abord à la suite de Malherbe et de Boileau, et que les romantiques, emboîtant le pas, ont fait une « révolution incomplète ». Il est resté entendu que les mots en *ée, ie,* etc., ne se présenteraient plus qu'à l'aide de l'un de ces enjambements jugés si nécessaires par M. Ténint :

Marie
Stuart
Pie
Neuf
La rue
Vivienne.

A moins d'avoir recours à cet expédient aussi commode que puéril, il est encore interdit aujourd'hui de parler en vers d'une annonce ins*érée* dans un journal ou du gé*nie* de la langue, non plus que des litan*ies* des saints ou de la Vierge, de la ga*ie* science, de la mag*ie* noire ou blanche, de Luc*ie* ou de la fian*cée* de Lammermoor, surtout vêt*ue* de blanc, de l'Odyss*ée*, des Champs-Élys*ées*, de Thés*ée* ni d'Én*ée*, de l'Arab*ie* pétr*ée*. On ne peut désigner aucune ba*ie*, aucune abba*ye*, aucune all*ée* ou va*llée*, ni *rue*, ni aven*ue*, aucun lyc*ée*, athén*ée* ou Mus*ée*, aucune Académ*ie* dont le nom commence par une consonne ; Montjo*ye* St Denis est un cri séditeux. On ne peut dire en vers ni la fe*ue* reine ni une poign*ée* de main ; on ne peut parler ni de men*ue* monna*ie*, ni de voi*rie* vicinale, ni de n*ue*-propriété, ni de part*ie* lés*ée*, ni de la cr*ue* des eaux ; on ne peut pas trouver la journ*ée* longue ni la soir*ée* belle, ni la plu*ie* fine ; on ne peut se servir ni d'un essu*ie*-mains, ni d'un pr*ie*-Dieu ; on ne peut avoir l'env*ie* de rire ni la v*ue* basse, ni une entrev*ue* secrète, ni de la sympath*ie* pour quelqu'un, etc., etc., etc.

Grâce à la règle de Ronsard, toutes ces expressions et beaucoup d'autres qui sont aujourd'hui proscrites auraient pris place dans la langue poétique : Victor Hugo aurait pu remplacer :

Une chouette était sur la porte clouée

par :

Une chouette était clouée sur une porte,

sans avoir besoin d'une *porte clouée* qui semble tirée d'un *arbre perché*.

L'inversion forcée :

Je sens de la charpie avec un drapeau faite

aurait disparu dans le vers :

Je sens de la charpie faite avec un drapeau [1].

Le vers ayant pour objet de condenser la pensée, la langue poétique devait chercher avant tout à multiplier les accents par leur rapprochement, et, à cet effet, à éliminer les mots parasites, les syllabes atones au profit des voyelles sonores. Comme le dit fort bien M. Guyau, « par lui-même le langage rythmé pénètre plus vite et laisse plus de trace dans le cerveau ; à ce point de vue, c'est un instrument plus parfait, dans lequel on a supprimé des frottements qui dépensaient de la force vive. »

Baïf estimait avec raison que « sans l'exacte écriture conforme au parler, l'art des vers mesurez ne se peut régler ni bien traiter. » Il appartenait comme Ronsard à l'école des meigretistes qui voulaient conformer l'orthographe à la prononciation, sans tenir compte de l'étymologie, de l'analogie, de l'habitude et d'une

---

[1] Une mention honorable est due à M. F. Coppée pour avoir dit dans l'*Épave* : « A marée haute », sans se croire obligé d'écrire :

A marée

Haute.

Le poète a peut-être eu l'intention, non de pratiquer la syncope, mais de traiter l'*h* de *haute* comme muet, quitte à rendre celui d'*hier* aspiré dans *Severo Torelli* pour sauver l'hiatus :

Que je suis malheureux ! Et hier encor j'aimais
Mon pays !

De quelque façon qu'on les justifie ou qu'on les explique, ces hardiesses sont méritoires dans les deux cas. Il serait trop cruel d'y voir de simples inadvertances.

foule d'autres billevesées. Il n'entre pas dans le cadre de cette étude d'insister sur les travaux des phonographes qui ont eu pour représentants jusqu'à notre époque MM. Marle, Féline, Erdan, Raoux, Didot, Passy, etc. Le P. Buffier disait excellemment : « L'écriture est un portrait ; il ne s'agit pas de mettre de l'étymologie dans un portrait, mais de le rendre ressemblant ».

Nous n'avons à nous occuper ici des disparates entre la parole et l'écriture que d'une façon toute spéciale, en ce qui touche à la mesure du vers. Dans ces limites, la question se réduit à examiner la raison et la manière d'être de l'*e* précédé d'une consonne, comme nous avons analysé sa fonction après une voyelle.

A partir de la moitié du XVIIe siècle, on confond sous le nom générique d'*e* muet tout *e* qui n'est ni fermé ni ouvert ou, en d'autres termes, qui n'est pas surmonté d'un accent grammatical, quoique, dans : *nomme-le*, par exemple, l'*e* final ait un son qui le rapproche de la diphtongue *eu ;* il est donc parfaitement sonore et possède, à défaut d'accent grammatical, un accent tonique tout aussi marqué que l'*a* dans : *nomme-la ;* tellement qu'on peut sans inconvénient le placer à la césure. Le premier *e*, au contraire, ne s'entend pas ; c'est un véritable *e* muet.

En dehors du pronom *le*, l'*e* conserve sa valeur prosodique dans les mêmes conditions qui déterminent la diérèse des syllabes *ien*, *ier*, etc., c'est-à-dire après deux consonnes dont la dernière est une liquide (*diablerie, souffleter, règlement, brevet, âcreté, premier*, etc.) et dans les mots en *elier* (*atelier, chandelier, chapelier*, etc.).

Mais antérieurement à Ronsard, et parallèlement à la tendance nettement accusée à syncoper l'*e* muet après une voyelle, un mouvement analogue se produit pour l'éliminer également dans les mots où il est précédé d'une consonne. L'*e* muet disparaît de la prononciation, puis de l'orthographe de mots tels que *houbelon, chamberette, heremite, ourelet*, etc. La Fontaine écrit encore :

Voletants, se cu*le*butants.

Dans d'autres mots, tels que *galerie, peloton, jarretière*, etc., l'*e* muet ne se prononce plus, mais on continue à l'écrire. Ronsard devance son siècle et le nôtre quand il dit :

Sans cordons, ceintures ni nous (nœuds)
Et sans *jartière* à ses genoux.

La Fontaine prend également le bon parti en écrivant le *chartier* et non *char-re-tier* embourbé.

Tandis que *be-louse* devient *blouse*, l'orthographe de *pe-louse* résiste à la syncope et l'*e* protonique, quoique mangé, compte dans la mesure du vers comme l'*e* féminin de *demander*, *acheter*, *leçon* qui se maintient dans la prononciation. Aujourd'hui encore *chap'let* compte en vers le même nombre de syllabes que *chapelier*, *facil'ment*, *balanc'ment* le même nombre qu'*appartement* et *gouvernement*. Sauf dans quelques mots comme *chasteté*, *justement*, l'*e* muet ne se prononce plus entre deux consonnes, mais on persiste à écrire *car-re-four*, *caba-re-tier*, *ca-le-çon*, *pa-le-frenier*, *tom-be-reau*, *trom-pe-rie*, *bro-de-rie*, *tapis-se-rie*, *tui-le-ries*, *bour-re-let*, *accomplis-se-ment*, *accompa-gne-ment*, *ma-te-las*, *mé-de-cin*, *pro-me-ner*, *certai-ne-ment*, etc., etc.

Tous ces *e* protoniques, étant aussi nuls dans la prononciation que l'*e* euphonique de *pigeon*, il n'y a vraiment aucune raison valable d'attribuer, dans la mesure du vers quatre syllabes à *pal'frenier* plutôt qu'à *vermisseau* ou trois syllabes à *méd'cin* plutôt qu'à *berceau*.

Les musiciens, il est vrai, se conforment à l'orthographe et prononcent toutes les syllabes, muettes ou non [1]. Par une

---

[1] Il arrive parfois qu'ils en gémissent. Grétry raconte dans ses *Mémoires* que, lorsqu'il fut présenté à Voltaire, celui-ci demanda à son amie Madame Cramer : Pourquoi ne lui feriez-vous pas un joli opéra, en attendant que l'envie m'en prenne ? car je ne vous refuse pas, monsieur. — Il a commencé quelque chose de moi, lui dit cette dame; mais je crains que cela ne soit mauvais. — Qu'est-ce que c'est ? — *Le savetier philosophe.* — Ah ! c'est comme si l'on disait Fréron le philosophe. Eh bien ! monsieur, comment trouvez-vous notre langue ? — Je vous avoue, monsieur, que je suis embarrassé dès le premier morceau : dans le vers :

Un philosophe est heureux,

que je voudrais rendre en ce sens, (et je lui chantai) :

Un philosophe !
Un philosophe !
Un philosophe est heureux...

l'*e* muet, sans élision de la voyelle suivante, me paraît insupportable. — Et vous avez raison, me dit-il ; retranchez tous ces *e*, tous ces *phe*, et chantez hardiment : *un philosof.*

« Le grand poète, ajoute Grétry, avait raison dans un sens ; mais il se serait expliqué différemment s'il eût été musicien. »

Le conseil de Voltaire ne fut pourtant pas perdu : « Je me rappelle, dit plus loin Grétry, le premier trait où je crus saisir la nature de la vraie déclamation.... Dorlis, parlant à son oncle, dit de madame Gertrude qu'il veut couvrir d'un léger ridicule :

Il faut la voir, cett' dam' Gertrude
Avec son grand mouchoir noir .

« J'avais singulièrement mis en usage le précepte des *e* muets que m'avait donné Voltaire; je ne les retranchais pas tous, mais seulement lorsqu'ils m'embarrassaient. »

singulière aberration, la langue musicale, la langue de l'expression, au lieu de chercher à rapprocher les accents pour produire une impression directe et rapide, est un jargon pédantesque. Qui pourrait supporter longtemps le discours d'un homme qui martellerait toutes ses syllabes, comme M. Macroton dans *l'Amour médecin* : « Mon-si-eur, dans ces ma-tiè-res-là, il faut pro-cé-der avec-que cir-con-spec-ti-on ».

Comme le disait Beaumarchais, « si la déclamation est déjà un abus de la narration au théâtre, le chant qui est un abus de la déclamation, n'est donc, comme on le voit, que l'abus de l'abus ».

La déclamation, en effet, si solennelle qu'on la suppose, allonge bien certains mots pour passer de la prose au vers (*mil-li-on*, etc.) mais la diction n'est pas étrangère à la langue française, comme l'idiome barbare à l'usage des seuls naturels de l'Opéra. Le tragédien le plus ampoulé parle, ou du moins prononce comme tout le monde : dans les alexandrins classiques les *e* véritablement muets se mangent comme dans les couplets de vaudeville ; Agamemnon syncope comme les gueux de Richepin ; la seule différence, toute en faveur de ceux-ci, c'est qu'ils ne comptent pas les non-valeurs dans la mesure du vers, tandis que, dans le haut style, on parle juste, mais on compte faux ; *je t' dis, je n' sais* n'ont que deux syllabes, quoique le musicien leur en donne trois ; *ell' me r'demand'* n'a que quatre syllabes, le musicien lui en donne six. Peut-on imaginer un système plus absurde que celui où l'on écrit la *pelouse*, où l'on prononce la *ploûs'*, où l'on chante la *peu-lou-seu ?*

De là, divergence irréductible entre le poète et son interprète, lecteur ou déclamateur. Le premier crée une mesure abstraite *pour les yeux*, mesure fictive qui n'a de valeur que sur le papier. Le second n'en tient aucun compte et la transforme en mesure réelle *pour l'oreille*. Le vers :

Nous ne sommes plus en querelle

qui passe aux regards du poète pour un vers de huit syllabes, devient, dans la bouche du lecteur, un vers de cinq syllabes :

Nous n' somm' plus en qu' relle.

Il en résulte que les vers les mieux conformés en apparence boîtent affreusement en réalité. Nous avons des alexandrins qui

comptent effectivement douze syllabes :

Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont mises !...
Non, elle est générale et je hais tous les hommes.

Mais d'autres n'en ont que onze :

Têtebleu ! ce m' sont — de mortelles blessures....
Je m' veux introduire — au logis de Lucile.

D'autres en ont dix (4 et 6) :

Va vît' de c' pas — préparer pour tantôt...
Ell' me r' demande — et son sang et sa vie,

ou (5 et 5) :

Par la raison que nous rompons ensemble
Et que c' la n'est plus — de saison, ce m' semble.
Si vous fait' s cela, — vous ne f' rez pas peu.

D'autres n'en ont que neuf :

Je n' l'aim' rais pas — si je n' croyais l'être.
Je sais c' que tu vaux — et c' que j' te dois.

Ainsi, les poètes qui prétendent écrire des alexandrins ne font en définitive que des vers libres. Par un singulier phénomène, tandis que le langage vulgaire écartait les syllabes inutiles, la poésie les maintenait ainsi dans la mesure du vers, de sorte qu'aujourd'hui la prose, sous le rapport du rythme, est devenue la véritable langue poétique, tandis que la prosodie du vers a conservé toutes les formes tombées en désuétude et ne repose plus que sur des préjugés ou des fictions. Pour qu'il en fût autrement, y avait-il quelque réforme orthographique à opérer ? Fallait-il pousser avec Molière la témérité jusqu'à écrire :

Oui dà, très-volontiers, je l'*épousterai* bien ?

ou remplacer l'*e* muet éliminé par une apostrophe comme on le faisait au XVIe siècle et comme on a continué à le faire dans les patoiseries de théâtre ? En aucune façon : l'orthographe a gardé longtemps après la prononciation l'*e* muet dans je *payerai* ou

paierai, payement ou *paiement, remerciement, dévouement,* etc., comme on a continué d'écrire *françois, paroitre, roide* bien longtemps après qu'on prononçait *français, paraître, raide.* Si l'écriture est surannée, ce n'est pas une raison pour que la mesure en souffre ; si le portrait est une caricature, tenons-nous en à l'original. Du moment où il est entendu que les mots se prononcent en vers de la même façon qu'en prose (et pourquoi en serait-il autrement ?) tout est dit. La syncope n'est pas plus malaisée à pratiquer que l'élision. Or, personne ne se croit obligé d'écrire :

Le lièvr' et la tortu' en sont un témoignage.

On ne marque pas non plus par une apostrophe l'*e* muet qui caractérise la rime féminine, pour indiquer qu'il ne compte pas dans la mesure du vers. Les Latins qui pratiquaient des élisions bien autrement considérables que les nôtres ne se croyaient pas tenus d'écrire :

Monstr' horrend', inform', ingens

pour :

Monstrum horrendum, informe, ingens ;

pas plus que les Italiens n'écrivent :

S' il sol' indor' il di

pour :

Se il sole indora il di.

La restauration de l'hiatus, la synérèse des mots en *ion, ien,* etc., la syncope des *e* précédés d'une voyelle ou placés entre deux consonnes, c'est-à-dire des *e* réellement muets, toutes ces réformes qui concouraient également à mettre la prononciation du vers d'accord avec celle de la prose, auraient restitué à la langue poétique une infinité d'expressions indispensables. Elles avaient donc une importance énorme pour ceux qui disaient avec Victor Hugo :

Et je n'ignorais pas que la main courroucée
Qui délivre le mot délivre la pensée.

Rien n'indique que l'école romantique ait eu le moindre soupçon de l'existence de trésors enfouis depuis des siècles sous des montagnes de règles fausses, restrictives et illogiques. On ne découvre nulle part la trace, ne fût-ce qu'à titre de licences, des libertés que prenait le XVIe siècle. Nous assistons ainsi à un curieux spectacle : d'une part, on s'insurge contre la convention qui avait fait exclure de la poésie certains mots roturiers ; on ne veut ni talons rouges ni bonnets rouges. Et d'une autre part, on s'incline devant des préjugés séculaires tout aussi ridicules, et l'on ferme la porte du vers à des milliers d'expressions dont le droit de cité n'est pas contestable.

Il faut rendre cette justice aux romantiques de 1830 qu'ayant coupé la queue de leur chien et reconquis le droit de « faire tomber leur vers sur le nez », ils n'abusèrent pas de leur victoire : une fois disloqué, « le grand niais d'alexandrin » se prêtait à tous les genres d'excentricités; pourtant, les exemples sont rares chez eux de séries de vers à césure mobile et à rejets ; les hémistiches noués aux deux bouts restent de règle. Par exception seulement, presque par licence, leur alexandrin est parfois démembré, désarticulé, mais il n'est jamais complètement désossé. C'est à leurs successeurs qu'il était réservé de le faire passer à l'état de mollusque en tirant les conclusions immédiates du déclanchement de la césure.

Comme la *Prosodie de l'école moderne* de M. Ténint avait été la charte des romantiques de la veille, le *Petit traité de poésie française* de M. de Banville fut l'Évangile du groupe parnassien. Avec une logique irréprochable, l'auteur, en nous révélant le nouvel avatar du vers français, donne un croc-en-jambe à la théorie du vers brisé : « Dans sa remarquable prosodie, publiée en 1844, M. Wilhelm Ténint établit que le vers alexandrin admet douze combinaisons différentes en partant du vers qui a sa césure après la première syllabe pour arriver au vers qui a sa césure après la onzième syllabe. Cela revient à dire qu'en réalité la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin. De même, il établit que les vers de six, de sept, de huit, de neuf, de dix syllabes, admettent des césures variables et diversement placées. Faisons plus : osons proclamer la liberté complète, et dire qu'en ces questions complexes, l'oreille décide seule ».

M. de Banville ajoute avec raison : « On périt toujours, non pour avoir été trop hardi, mais pour n'avoir pas été assez hardi ».

Les romantiques, en effet, avaient eu le tort de rester englués dans les formules du vers classique ; ils avaient pris pour type, tout en le honnissant, le vers du XVIIe siècle, comme les métriciens avaient fondé sur la quantité et non sur l'accentuation leur vers construit d'après les règles de la prosodie gréco-latine. Toute la théorie de la césure mobile, si laborieusement édifiée, s'écroulait devant ce simple raisonnement : si la césure n'a pas de place fixe, elle n'est pas un élément de rythme, elle n'exerce aucune influence sur la mesure du vers.

A la différence de M. Ténint qui invoquait sans cesse les précédents et cherchait à justifier ses prétendues innovations par d'illustres exemples, M. de Banville se présente donc comme un révolutionnaire de toutes pièces, armé de pied en cap pour livrer l'assaut aux citadelles classiques. Entre le XVIe et le XIXe siècle, il n'y a pour lui rien qui vaille : « Née libre, vivante, et harmonieusement organisée comme tous les êtres, la poésie française, à partir du XVIIe siècle, a été non seulement réduite en esclavage, mais tuée, embaumée et momifiée... Presque tous les traités de poésie ont été écrits au XVIIe et au XVIIIe siècle, c'est-à-dire aux époques où l'on a le plus mal connu et le plus mal su l'art de la Poésie. »

C'est qu'aussi le but assigné par M. de Banville à la poésie est tout différent de celui que lui attribuait M. Ténint. Celui-ci formulait en axiome : « En poésie, ou l'on chante ou l'on parle. Le poète chante dans l'ode, dans le dithyrambe, dans le poème ; il parle dans le drame, dans la comédie, l'épître et la fable. De là nécessairement deux vers bien différents, le vers *intact*, et le vers *brisé*, ou bien le vers *chanté* et le vers *parlé*. »

M. de Banville, au contraire, partage l'opinion de La Motte :

> Les vers sont enfants de la lyre;
> Il faut les chanter, non les lire.

Pour lui, le vers est la parole rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en-dehors du chant. Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition. Ce n'est que par une fiction et par une convention des âges de décadence, qu'on admet des

ouvrages destinés à être lus et non à être chantés [1].

Il ne s'agit donc plus ici de briser le vers pour le rapprocher de la prose : M. de Banville veut l'élever jusqu'au chant et non l'abaisser au ton de la conversation [2]. Il est certain que le vers ne semble pas avoir été créé tout exprès pour exprimer des pensées telles que :

> Allons, Babet, un peu de complaisance,
> Un lait de poule et mon bonnet de nuit.

Mais il est peut-être excessif de dire de la poésie : « ELLE EST LYRIQUE, *et tout homme digne de porter aujourd'hui le nom de poète est un poète lyrique* ». M. de Banville ne recule pas devant les conséquences de sa doctrine. Une foule de genres ne figureront plus dorénavant que pour mémoire dans les cours de littérature : l'épître en vers a perdu toute raison d'être à une époque où la correspondance se fait au moyen de dépêches télégraphiques. Pour les fables, il n'y a plus à en faire après La Fontaine, de même qu'après Balzac et Edgar Poe, le conte en vers n'existe plus; « nous devons à l'avenir conter en prose ». L'épigramme et le madrigal « ne se servent plus à part, comme au temps des bustes en porcelaine et des bergères couleur de rose ». Quant à la comédie, « c'est en se retrempant et se vivifiant dans l'ode, sa mère, qu'elle ressuscitera et renaîtra.... nos auteurs comiques ont cru, bien à tort, progresser en ôtant à la comédie légère le gracieux et dansant couplet de vaudeville, qui était comme le dernier ressouvenir de son origine ». De la même façon, « l'églogue et

---

(1) « Les vers qui ne pourraient pas être chantés si nous retrouvions, comme cela est possible, l'art PERDU de la musique lyrique, ne sont pas en réalité des vers. Je dis : *si nous retrouvions;* car les compositions dramatiques nommées opéras n'ont proprement rien à démêler avec ce qui fut le chant aux âges poétiques. On y prononce, il est vrai, sur des airs accompagnés par une symphonie, des paroles mal rythmées et coupées çà et là par des assonances qui ont l'intention de rappeler ce que plus loin nous nommerons la RIME ; mais ces paroles ne sont pas des vers, et, si elles étaient des vers, la musique bruyante sur laquelle on les attache ne pourrait servir à en exprimer l'accent et l'âme, puisque d'ailleurs cette musique existe par elle-même et indépendamment de toute poésie. »

(2) « Ce qui est vrai pour la prose ne l'est jamais pour la poésie ; la différence reste si grande et si absolue entre la langue parlée et la langue chantée que ce qui est dans l'un des genres une qualité précieuse devient, dans l'autre, une infirmité déplorable. »

l'idylle resteront ou pourront revivre sous leur forme primitive. La satire est absorbée dans l'ode ; voir les *Iambes* d'Aug. Barbier et tout le volume des *Châtiments* ». La chanson trouve grâce parce qu'elle est « l'ode gaie, légère, amoureuse ». Mais c'est à la condition de « fuir le pédantisme comme la peste et de ne pas enfourcher Pégase, comme l'a fait trop souvent la chanson de Béranger ». Quant à la tragédie, « si jamais elle peut renaître chez nous (ou naître), c'est en se rapprochant le plus possible de la forme de la Tragédie grecque ou du moins de la tragédie de Corneille ». M. de Banville la définit « un poème mêlé de strophes lyriques récitées et chantées en chœur. En effet, si le dialogue n'est pas mélangé de poésie lyrique, il n'y a pas, à proprement dire, tragédie ». Enfin dans le drame, « le lyrisme est mêlé et contenu dans la trame du vers alexandrin, tandis que, dans la tragédie, il se sépare du dialogue et paraît sous sa forme type d'ode et de chant divisé en strophes ».

En somme, « il n'y a plus que le langage vulgaire ou scientifique et l'ode. L'ode a absorbé tous les genres poétiques, elle est devenue toute la poésie moderne ».

On ne contestera pas l'audace un peu paradoxale de ces prémisses. Pour que la conclusion fût digne de l'exorde, le *Petit traité de poésie française*, réduit à l'étude du vers lyrique, — le vrai, le seul vers français, — avait à nous en expliquer le mécanisme et le fonctionnement. M. de Banville convient, à la vérité, que « la poésie ne se compose pas exclusivement de lyrisme. Elle contient une partie consacrée aux choses matérielles ou finies, qui est le *Récitatif* et une partie consacrée à exprimer les aspirations de notre âme immatérielle, qui est le *Chant* ». Or, tout le monde sait que la mesure est la ligne de démarcation entre le récit et la cantilène, ou, si l'on veut, entre le plain-chant et le chant. Dans l'antiquité déjà, le rythme était appelé le mâle de la musique. C'est lui qui différencie, en effet, la prose du vers, et surtout du vers lyrique. Aussi, M. de Banville semble-t-il y attacher une grande importance. Il ne se borne pas, comme M. Ténint, à lui donner un coup de chapeau en passant, sous prétexte, que « le rythme est comme un pays à moité connu ». Il le définit « la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement ou même d'un tout, ont les unes avec les autres ». Il veut puiser chez les maîtres « la science du mètre et de la rime ». Il reproche amèrement à Malherbe et à Boileau, son exécuteur des hautes-œuvres,

d'avoir « décrété que tous les vers se ressemblaient entre eux comme un morceau de galette de deux sous ressemble à un autre morceau de galette de deux sous ». Après Corneille, Racine, La Fontaine, Molière, « plus d'harmonie, plus de mouvement, plus de rythme, plus de rime surtout : des vers incolores et fades, taillés sur un patron unique, mais hébétés, solennels, et s'en allant, selon le mot de Musset,

Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs. "

M. de Banville va-t-il nous mettre en main un fil conducteur qui puisse nous diriger dans ce pays à moitié connu, si peu connu que lui-même semble croire au mètre et à la quantité, et qu'il répète cet absurde lieu-commun que « le vers de douze syllabes ou vers alexandrin répond à l'hexamètre des Latins » ? Va-t-il reprendre en sous-œuvre et peut-être conduire à bien la tentative des métriciens, réformer « l'art de musique à la mode antique », en suivant le système de Baïf avec tous les perfectionnements que pouvait y apporter la connaissance moderne des lois de l'accentuation ? En aucune façon. La restauration de l'alliance entre les arts musiques des Grecs n'est pas ce qui le préoccupe ; aussi insiste-t-il beaucoup moins sur le rythme comme mesure du vers que sur les rythmes, c'est-à-dire les différentes coupes des strophes, comme bien des gens confondent l'histoire avec les histoires. Il constate cependant que le « vers français ne se rythme pas, comme celui de toutes les autres langues, par un certain entrelacement de syllabes brèves et longues [1]. » Nous entrevoyons ainsi pourquoi Heine faisait le serment d'Annibal contre le vers spécifiquement français. M. de Banville met ici le doigt sur la plaie. C'est précisément parce que, dans le vers français, on ne tient compte que du nombre et non de la nature des syllabes, que le vers-chant, le vers lyrique est encore dans les langes. Bien à plaindre serait le musicien que l'on forcerait à mettre en musique les chansons de Malherbe, les odes de J.-B. Rousseau ou les autres odes, fussent-elles funambulesques. Il n'y a pas une seule

---

[1] Il eût été plus exact de dire : par une succession de syllabes accentuées et de syllabes atones, puisque c'est sur la qualité et non sur la quantité des syllabes que repose le rythme du vers dans toutes les langues modernes, à l'exception de la langue française.

des chansons de Béranger ou de la Clef du caveau dont les paroles concordent avec la musique ; et quand Victor Hugo lui-même écrit une nouvelle chanson sur un vieil air, elle offre ceci de remarquable qu'elle ne va pas plus sur cet air que les paroles primitives de *la bonne aventure, ô gué.* Quelle que puisse être leur haute valeur poétique, toutes ces tentatives de lyrisme ne s'écartent en rien, sous le rapport rythmique, des vers plus ou moins mirlitonesques de nos opéras en vogue. Gluck et ses épigones ont fait des efforts surhumains pour musiquer les lignes de prose rimée qu'on leur présentait comme des vers, et Mozart s'en prenait à la langue même de l'impéritie de la versification.

Il est regrettable que le cadre de son étude n'ait pas permis à M. de Banville de s'occuper de la construction du vers dans les langues étrangères. Il aurait trouvé à foison, dans la lyrique de tous les autres pays, des vers d'une allure toute différente de celle des vers de neuf, de onze et de treize syllabes dont il cite des exemples. Il ne lui aurait pas été difficile, avec sa grande habileté technique, de les introduire dans la langue française ; car les lois du rythme, inhérentes à l'esprit humain et fondées sur la nature, sont les mêmes dans toutes les langues modernes comme elles l'étaient dans les langues classiques de l'antiquité.

Faute de l'avoir fait, M. de Banville détruit d'une main ce qu'il avait édifié de l'autre, lorsque, ayant proclamé qu'il n'y a pas de poésie et de vers en-dehors du chant, il rompt le lien le plus fort, sinon le seul, entre le poète et le musicien, en répétant avec la plupart des prosodistes antérieurs que « le vers français est seulement l'assemblage d'un certain nombre régulier de syllabes, coupé, dans certaines espèces de vers, par un repos qui se nomme césure, et toujours terminé par un son qui ne peut exister à la fin d'un vers sans se trouver reproduit à la fin d'un autre ou de plusieurs autres vers, et dont le retour se nomme la RIME ». Car il est bien certain que ce n'est pas la rime, si riche qu'on la fasse avec une consonne d'appui et même deux, qui nous fournira « la parole rythmée de façon à pouvoir être chantée ».

En dernière analyse, M. de Banville conclut donc, comme M. Ténint, à la négation de tout rythme autre que la supputation d'un nombre déterminé de syllabes. Mais comme, dans l'ode, un beau désordre est un effet de l'art, il laisse au poète la faculté d'assembler ces syllabes comme il l'entend. C'est en cela que consiste

« la liberté complète » (1). Voyons-en les effets dans quelques exemples pris au hasard parmi des centaines d'autres :

Il la jeta, lorsque le bourreau lui fit signe...
Pise et ses quatre vingt dix ans de servitude...
Qu'ils tentent un suprême effort, les malheureux !...
Sur la pierre, entre les barreaux noirs d'un cachot.

F. Coppée.

Il leur parle, comme aux chefs grecs parlait Nestor...
Se feuillette comme un dictionnaire entier...
On souscrira pour lui décerner une tombe...
Et déboutonnons nos gilets tout à notre aise...

J. Richepin.

Serait-ce point quelque jugement sans merci ?...
Le temps passe. Dans la pourpre de l'Occident...
Qu'on ne lui doit en toute équité qu'une corde.

Leconte de Lisle.

Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie.

Baudelaire.

Il est permis de douter qu'en lisant ces alinéas, Sainte-Beuve eût continué à prétendre que le malheur n'était pas grand de rapprocher par instant la poésie de la prose ; peut-être eût-il trouvé qu'on l'en rapprochait trop.

A le bien prendre pourtant, tous ces vers ont une ou plusieurs

---

(1) « Le poète, dit M. Legouvé en commentant la poétique de M. de Banville comme il avait commenté celle de M. Ténint, le poète est maître absolu de tout l'intérieur du vers; il y dispose les mots à son gré; les onze premiers pieds de l'alexandrin lui appartiennent; il n'est esclave que du dernier. Ce n'est pas l'avènement de l'enjambement et la suppression de la césure ; c'est l'enjambement partout et la césure partout. Le vers se coupe tantôt au second pied, tantôt au troisième, tantôt au quatrième, tantôt au cinquième, tantôt même, comme autrefois, au sixième. Est-ce donc la destruction de l'harmonie? Non, c'en est la transformation, Autrefois, l'harmonie naissait de l'uniformité du rythme et du périodique retour des mêmes coupes; aujourd'hui elle doit naître de leur diversité. Le maniement de cette diversité étant chose tout arbitraire, les lois de l'harmonie ne sont plus écrites dans un code, elles n'existent que dans la tête du poète. Il est son propre législateur, et, par conséquent, cette législation varie avec lui : autant de poètes, autant de poétiques. C'est le *self government* appliqué à la poésie. »

césures. Ils ne s'écartent de la théorie de M. Ténint que par le manque de son plein à l'hémistiche.

Mais du moment où la césure, mobile non seulement par droit de conquête, mais par droit de naissance, était considérée comme génératrice et régulatrice unique du rythme, il était absolument tyrannique d'exiger soit une seconde césure au milieu du vers, soit un son plein qui eût l'air d'en tenir la place et qui ne servît qu'à sauver les apparences; il était injustifiable de créer une mesure fictive pour l'œil à côté de la césure réelle pour l'oreille. L'alexandrin se composait en fait d'une ligne quelconque de douze syllabes; rien de plus, rien de moins. Car il eût fallu jouer de malheur ou s'y prendre bien malicieusement pour qu'il ne se trouvât pas, dans cette procession de douze syllabes, un ou deux mots de valeur sur lesquels il fût possible de s'arrêter pour y placer une césure. Le système de M. Ténint contenait donc en germe celui de M. de Banville, c'est-à-dire l'anéantissement de la mesure, la destruction de tout rythme.

M. Legouvé nous dit bien, à la vérité, que le poète dispose seulement des onze premières syllabes de l'alexandrin. Il cherche ainsi à nous persuader qu'il existe encore une sorte de mesure, puisque le vers continue à se composer de douze syllabes. Mais il est évident que c'est là une simple fiction. Je veux bien croire, sur la foi du poète, qu'il s'est donné la peine de compter ses syllabes sur le bout des doigts ; je veux bien admettre, jusqu'à preuve du contraire, qu'il ne s'est pas trompé dans son calcul. Mais entendons-nous bien ; c'est là de ma part un acte de foi, une simple politesse : car, faute de points de repère, je n'ai aucun moyen de contrôler son opération, et, « dans ces questions complexes où l'oreille décide seule », quelque exercée qu'on la suppose, elle ne peut suivre, avec la rapidité imprimée au débit, des successions incohérentes de cinq, six syllabes ou davantage, qui se précipitent les unes sur les autres et tombent comme des capucins de cartes. Pourquoi dès lors mettre le bout-rimé après onze syllabes plutôt qu'après dix ou moins, plutôt qu'après douze ou davantage ? Qui se doutera jamais, à première audition, de la similitude de deux vers tels que :

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ?

Contrairement à l'ambition de M. de Banville de créer le vers-chant, il ne nous reste plus qu'une mesure pour l'œil.

Les vers sont enfants du délire ;
Ne pas les chanter, mais les lire.

Des deux marques distinctives du vers classique, la mesure et la rime, la première étant supprimée, il reste à voir ce que le romantisme a fait de la seconde, s'il en a compris le véritable caractère et l'a traitée conformément à sa destination, s'il l'a laissée telle que l'avaient faite les siècles antérieurs, ou si les modifications qu'il y a apportées ont été avantageuses ou défavorables à la poésie.

Il est entendu une fois pour toutes qu'il s'agit ici des poétiques et non des poètes, du mécanisme du vers et non du talent de ceux qui s'en sont servi. Un excellent virtuose peut tirer parti d'un instrument défectueux. Cela n'enlève rien à son mérite, au contraire. Seulement, il est permis de regretter qu'il n'ait pas eu entre les mains un Stradivarius ou un Amati (1).

Au moyen âge, rime signifiait rythme. Dans la poésie latine-chrétienne, *carmen rhythmicum* est un poème rimé ; dans le vers français, *la* rythme, comme l'appelaient encore Joachim du

---

(1) La plupart de nos exemples sont empruntés à dessein aux maîtres qui font autorité. Nous regretterions qu'on y vît un parti-pris de dénigrement ou une irrévérence. Nous ne croyons pas avoir besoin même d'invoquer l'*amicus Plato*, notamment à l'égard de Victor Hugo dont l'œuvre, au point de vue de la technique du vers français, doit être, selon l'expression de M. Th. de Banville, la Bible et l'Évangile de tout poète vraiment digne de ce nom ; ayant en lui la source la plus abondante, il était naturel d'y puiser le plus largement. « Les personnes de bonne foi, disait-il lui-même dans la préface des *Odes et Ballades*, comprendront aisément pourquoi nous citons ici fréquemment le nom de Boileau. Les fautes de goût dans un homme d'un goût aussi pur ont quelque chose de frappant qui les rend d'un utile exemple... Il faut que l'absence de vérité soit bien contraire à la poésie, puisqu'elle dépare même les vers de Boileau. Quant aux critiques malveillants qui voudraient voir dans ces citations un manque de respect à un grand nom, ils sauront que nul ne porte plus loin que l'auteur de ce livre l'estime pour cet excellent esprit. »

Bellay (1) et Marot (2), servait à fixer sur la mesure l'attention de l'oreille comme la lettre majuscule sert encore aujourd'hui d'indication pour l'œil. Par la similitude des voyelles, la rime jouait ainsi un rôle analogue à celui que l'allitération remplissait chez les peuples celtiques et germaniques par la similitude des consonnes. Dès lors une simple assonance suffisait (3), comme elle suffit encore dans la poésie espagnole, pour différencier le vers de la prose. En l'absence d'une rythmique fondée sur l'accentuation, la rime, que M. Guyau appelle avec raison le métronome du vers, a donc une fonction essentielle (4) ; elle est, comme le dit

---

(1) Du Bellay parle ainsi des vers blancs qu'il appelle des vers libres :
« Tout ainsi que les peintres et statuaires mettent plus grand' industrie à faire beaux et bien proportionnez les corps qui sont nuds, que les autres, aussi faudrait-il bien que les vers non rymés fussent bien charnuz et nerveux, afin de compenser par ce moyen le défaut de la rythme.

(2) Et quand vous plaist mieulx que moi rithmassez,
Des biens avez et de la rithme assez ;
Mais moy, à tout ma rithme et ma rithmaille
Je ne soutiens (dont je suis marry) maille.

Marot écrit dans le même sens :

Et de ce saut m'envoyer à l'envers
Rythmer sous terre et y faire des vers.

L'un des deux seuls poèmes métriques en langue française que nous ait laissés Passerat est une « Ode rithmée à la française et mesurée à la grecque et latine ». Au sujet des deux odes sapphiques de Ronsard, qui ne sont pas en vers métriques, Pasquier estime que « en ces deux pièces, la *rime* est très-riche sans pieds ».

(3) Et douze beaux enfants tous masles
Aussi preux que fut le roi Charles....

Sur les tombeaux de mes ancestres,
On n'y voit couronnes ni sceptres.

F. Villon.

Lamartine ne se montre pas plus exigeant quand il accouple *algue* et *vague*, *crimes* et *hymnes*.

(4) « Le plaisir que la rime procure à notre oreille ne tient nullement au charme problématique que nous cause la répétition d'un son ; il est plus élevé et il a sa source dans le sentiment d'ordre et de régularité que nous fait éprouver la sensation de la mesure. » Becq de Fouquières, *Traité général de versification française.*

M. Becq de Fouquières, la caractéristique de l'unité de mesure. C'est pourquoi M. Ténint pose un dilemme qui porte à faux quand il dit : « ou la rime est une beauté, ou elle n'est qu'un ornement indifférent, inutile ; ornement indifférent ou inutile, il faut la supprimer ». Et, comme Victor Hugo voyait dans la rime « la suprême grâce de notre poésie », M. Ténint la considère comme une harmonie, ce que Sainte-Beuve traduit en vers :

Rime, l'unique harmonie
Du vers qui, sans tes accents
Frémissants
Serait rebelle au génie.

« Qui aura bien lu ces vers, ajoute M. de Banville, saura ce que c'est que la rime et aussi le vers français ; car la rime, comme ils le disent, est l'unique harmonie du vers, et elle est tout le vers.... La rime est seule, et elle suffit ».

Cependant, la rime par elle-même est si peu une harmonie que tous les critiques blâment les consonnances léonines (1) ; les prosateurs eux-mêmes évitent avec soin de pareilles « harmonies ». Prenons donc la rime-harmonie pour ce qu'elle vaut, pour une simple métaphore.

Comme le dit fort bien M. Guyau, « en général les alexandrins très-harmonieux se suffisent à eux-mêmes ; isolés, ils gardent encore leur harmonie, comme le faisaient les vers antiques ; ils portent une marque ; bien avant la rime, quelque chose les a consacrés vers ».

Tous les traités de versification affirment, au contraire, que

---

(1) Malgré son admiration pour Boileau, La Harpe n'hésite pas à qualifier de « mauvais de tout point » ces vers de l'Ode sur la prise de Namur :

Et les bombes, dans les airs
Allant chercher le tonnerre,
Semblent, tombant sur la terre,
Vouloir s'ouvrir les enfers.

Il réprouve également, dans la *Henriade*, cette consonnance d'hémistiches, « défaut trop commun chez Voltaire » :

Ce jour, sa jeune épouse, en accusant le ciel,
En détestant la ligue et ce combat mortel,
Arma son tendre *amant* et, d'une main tremblante,
Attacha *tristement* sa cuirasse pesante.

l'alexandrin a besoin d'être complété par un autre vers qui rime avec lui. Victor Hugo veut un vers « fidèle à la rime, cette esclave reine, ce générateur de notre mètre ». Et M. Ténint répète : « Le vers se fait généralement par la rime ; la rime est le seul générateur du vers français » ; ce qui revient à dire que le vers n'existe pas sans un compagnon qui lui donne la réplique comme au jeu du corbillon.

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel

ne s'élève au rang de vers que si l'on y ajoute :

Je viens selon l'usage antique et solennel...

Mais, par contre, cette ligne de prose :

Veuillez donc prendre la peine de vous asseoir

deviendra, grace à la rime, un vers parfait si l'on y accouple cette autre ligne :

Pour respirer à votre aise l'air pur du soir.

La rime-esclave de Boileau, celle qui fléchit sans peine au joug de la raison, a fait son chemin dans le monde. Cendrillon a rencontré la bonne fée qui l'a touchée de sa baguette, et la voilà qui monte sur le trône. C'est elle qui crée le vers et lui donne son empreinte.

La reproduction d'un même son, dont la nature nous offre une analogie dans l'écho qui, lui aussi, ne répercute que les dernières syllabes d'une phrase, serait une redondance vaine et puérile, si elle se bornait à la consonnance fortuite, accidentelle de désinences dépourvues de sens par elles-mêmes. Les virtuoses de la Renaissance, avec leur penchant à l'ornementation, poussèrent jusqu'à l'extravagance l'amour du tour de force et de la difficulté vaincue. La tablature des Maîtres-chanteurs n'a rien à envier à ce système d'échos doubles ou triples, de rimes batelées, équivoquées, annexées, brisées, couronnées, empérières, etc., dont Victor Hugo nous a laissé un dernier vestige dans sa ballade de la *Chasse du burgrave*.

Cette réflexion du son n'acquiert de valeur que comme sugges-

tion intellectuelle. Quand on dit vulgairement : « Cela ne rime à rien », on entend par là : « Cela n'a aucun sens ».

M. de Banville divulgue ainsi ce qu'il appelle le SECRET de l'art des vers : « *On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime,* et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonnances variées entre elles, mais de la même couleur générale..... Ce n'est pas en décrivant les objets sous leurs aspects les plus divers et dans leurs moindres détails que le vers les fait voir; ce n'est pas en exprimant les idées *in extenso* et dans leur ordre logique qu'il les communique à ses auditeurs; mais il SUSCITE dans leur esprit ces images ou ces idées, et pour les susciter il lui suffit d'un mot. De même, au moyen d'une touche juste, le peintre suscite dans la pensée du spectateur l'idée du feuillage de hêtre ou du feuillage de chêne; cependant, vous pouvez approcher du tableau et le scruter attentivement, le peintre n'a représenté en effet ni le contour ni la structure des feuilles de hêtre ou de chêne ; c'est dans notre esprit que se peint cette image, parce que le peintre l'a voulu. Ainsi le poète. C'est donc le mot placé à la rime, le dernier mot du vers, qui doit, comme un magicien subtil, faire apparaître devant nos yeux tout ce qu'a voulu le poète ».

Nous voici revenus au temps où

> La rime au bout des mots assemblés sans mesure
> Tenait lieu d'ornements, de nombre et de césure.

« Toutes les règles, dit M. Legouvé, sont condensées en une seule, la richesse de la rime; aussi cette règle est-elle absolue. Quand un code se réduit à un article, cet article doit être draconien » (1).

La haute importance attribuée à « l'esclave reine » aurait dû faire considérer comme des crimes de lèse-majesté toute atteinte portée à sa prépondérance. L'abbé Mablin disait très judicieusement : « Les vers français ne peuvent enjamber parce qu'ils

---

(1) « Depuis que la loi de l'hémistiche est moins respectée, particulièrement dans la poésie dramatique, celle de la rime s'est faite plus rigoureuse. » N. LANDAIS.

riment ». C'est en effet une bizarre inconséquence de proclamer que la rime est le vers tout entier, et à ce titre de la soigner et de l'enrichir, pour l'effacer aussitôt et l'escamoter. A peine Cendrillon a-t-elle été touchée par la baguette magique, qu'elle reprend ses vieux habits et retourne s'asseoir « dans le petit coin du feu ». Il est difficile, en vérité, de se persuader que le mot caractéristique, le mot type se trouve à la rime dans des vers comme :

Or, les arrêts transmis par les scribes, selon
Les formes, au féal aussi bien qu'au félon.

LECONTE DE LISLE.

Des cerneaux qui leur font les doigts noirs, comme s'ils
Avaient fumé cent cigarettes.

J. RICHEPIN.

Jadis, le bel Oscar, ce rival de Lauzun,
Du temps que son habit vert-pomme était dans un
État difficile à décrire [1].

Tes vagues
Prunelles ont gardé la profondeur des vagues.

.... Les feux dont elle m'enflamma
Brûleront à jamais cette poitrine. — Ma
Ceinture!

---

[1] Il faut remonter au delà de Ronsard, jusqu'aux farces du XVe siècle, pour trouver des exemples de pareils barbarismes. Pourquoi s'arrêter en si bon chemin quand il reste encore un pas à faire ? Voltaire a ouvert la voie en écrivant à l'instar des anciens :

Défions-nous de la fortu-
Ne et n'en croyons que la vertu.

Il est vrai qu'après avoir cité Pindare et Horace, il ajoutait : « Tout ce que nous pouvons dire, c'est que les Français se moqueraient de nous si nous prenions la liberté que Pindare et Horace ont prise ».

Il ne faut pourtant désespérer de rien. Peut-être en viendra-t-on à l'enjambement, non plus des mots, mais des syllabes, comme dans le quatrain richement rimé d'Albert Glatigny :

Madame Ristori
A le tort i-
-mmense d'avoir un goût vé-
-hément pour Legouvé.

M. de Banville a déjà écrit :

Oui, ma reine, un courrier venu de Sicyone
Cause là-bas avec le noble empereur. — Donne-
moi le coup de mort.

Et les honnêtes gens sont fort volés. Mais on
Ne m'y prend pas! Cachons cela dans la maison.

Baste! il est trop matin. Elle dort sur les deux
Oreilles.

Fat!
— Je cède à ses vœux, en effet. Mais c'est pour
La sauver du trépas.

DE BANVILLE.

Dans ces circonstances les poètes traitent la rime comme Platon voulait qu'on les traitât eux-mêmes dans sa République : ils la couronnent et la parfument, puis ils la renvoient en lui accordant démission honorable de ses fonctions.

Deux siècles ayant passé sur les excentricités marotiques, on avait sujet de croire que la rime, soit comme élément de rythme, soit comme agrément, ne serait plus qu'une condition particulière de l'expression de la pensée, un vêtement assez souple pour se plier à tous ses mouvements sans les entraver. D'après M. de Banville, la forme emporte le fond ; c'est sur la Rime (avec une lettre majuscule pour marquer son omnipotence) que doit se concentrer tout l'effort du poète, ou plutôt « pensée et rime ne font qu'un.... Quand la rime devient moins parfaite, c'est que la pensée est moins haute et moins juste.... Boileau admire qu'on ne voie jamais Molière broncher *au bout du vers;* mais comment y broncherait-il, puisque ce *bout du vers* est la portion du vers qui est toujours trouvée la première ?... Pour la même raison, il est trop naturel que la Rime se place d'elle-même au bout du vers, puisqu'elle a commencé par y être placée avant que le reste ne fût trouvé » ?

Le poète selon le cœur de M. de Banville pourrait dire en parodiant le mot de Numa Roumestan : quand je ne rime pas, je ne pense pas ; car « il pense en vers et n'a qu'à transcrire ce qui lui est dicté ; l'homme qui n'est pas poète pense en prose, et ne peut que TRADUIRE EN VERS ce qu'il a pensé en prose ». Tandis que M. Ténint reproche à Boileau de faire presque toujours son second vers avant le premier, M. de Banville affirme que « tout l'ensemble de l'ode — avec ses rimes — doit être imaginé à la fois et vu d'un seul coup d'œil... La forme de tout poème, avec ses détails et ses rimes, doit avoir été trouvée d'un coup par le poète, qui sans cela n'est pas poète ».

Quoiqu'on puisse aisément s'y tromper, M. Ténint n'entend pas que l'on confonde le vers ainsi fait par la rime avec les bouts-rimés qu'il appelle un amusement de salon où l'on peut déployer plus ou moins d'esprit et de prestesse, mais qui ne compte pas en poésie. M. de Banville va également au-devant de l'objection : il établit entre les deux procédés une différence qui consiste en ce que le choix des rimes dictées à la pensée du poète par l'objet même qu'il veut peindre étant peut-être la partie la plus importante de son travail, le priver de choisir ses rimes, c'est le diminuer de moitié, sans lui donner le mérite d'une difficulté vaincue; car il n'y a rien de plus facile à faire que les inutiles Bouts-rimés (1).

La rime pouvant s'écrier comme Médée : « Moi, dis-je, et c'est assez ! » il ne reste donc plus qu'à examiner quel usage elle fait de sa prérogative, de quelle manière elle exerce ses attributions.

Le XVIe siècle avait soulevé sans la résoudre une question des plus importantes : Jean Bouchet ne se contentait pas de la rime pour l'oreille ; il exigeait qu'elle fût exacte aussi pour l'œil. Ronsard ne reculait pas devant une altération de l'orthographe (2) pour amener cette bienheureuse conformité à laquelle Malherbe prêta son autorité.

Richelet réprouve à la rime deux mots terminés par des consonnes différentes, fussent-elles muettes et purement orthographiques *(courtisan* et *présent, endort* et *corridor) ;* la prédilection marquée de Corneille pour les rimes pauvres de *rang* et de *sang* n'a

---

(1) Ailleurs, M. de Banville affirme, au contraire, que « même pour exécuter cette jonglerie, il faut encore un poète et des plus habiles, tant il est difficile de singer les œuvres d'un art divin ».

(2) O ma belle Francine, ô ma belle, et pourquoi
En dansant, de tes mains ne me prends-tu le *doy ?* (pour doigt).

— O belle au doux regard, Francine au beau *sourcy,* (pour sourcil).
Baise-moi, je te prie et m'embrasses ainsi
Qu'un arbre est embrassé d'une vigne bien forte.

— J'oy dire la grand'messe, et avecques l'*encent* (pour l'encens).
Qui, par l'Eglise espars, comme parfum se sent...

— Sur ta cyme, il fait son *ny* (pour nid)
Tout uni,
De mousse et de fine soye.

sans doute pas d'autre origine, et celles de *flanc* et de *sang* qu'il emploie aussi auraient à peine trouvé grâce devant Richelet.

Sibilet soutenait, au contraire, que les mots ayant même son riment parfaitement. Comme le disait Mlle de Gournay, « de quelque sorte et différence qu'une double terminaison soit orthographiée, elle est bonne à coupler en rime, si l'oreille consent. Qui nous meut donc de rejeter l'accouplement de *main* et *chemin*, *sain* et méde*cin*, un homme *vain* et du *vin*, hau*tain* et lu*tin*, et tous leurs semblables ? Il n'y a homme, enfant ni pie qui n'ait toujours prononcé ces syllabes d'une très-constante uniformité ».

M. Ténint abonde nettement dans le même sens : « Comme la rime, dit-il, est pour nous une beauté toute musicale, nous n'entendons pas parler de la simple conformité des lettres ; l'école nouvelle exige avant tout la conformité, la concordance exacte du son ».

« Évitez, dit en conséquence M. de Banville, de faire rimer les mots en *is*, en *us*, en *as*, et en *os* dont l'*s* final se prononce, avec ceux dont l'*s* final ne se prononce pas. » A une époque où *fils* se prononçait généralement *fi*, il n'y avait rien de choquant dans des rimes telles que :

Sachez donc que vos vœux sont trahis
Par l'amour qu'une esclave inspire à votre fils

MOLIÈRE.

Je puis les regarder comme nos ennemis
Et donner sans regrets mes souhaits à mes fils

CORNEILLE.

J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.

RACINE.

tandis qu'on ne peut plus justifier :

Hélas! tes blanches mains, à défaut de tes fils,
Pressent sur ta poitrine un sanglant crucifix.

VICTOR HUGO.

Pour les autres terminaisons, on pouvait, à la vérité, s'autoriser

d'illustres précédents (1). M. de Banville convient cependant que Victor Hugo a eu tort de faire rimer *prix* avec *Lycoris, assis* avec *Chrysis, coutelas* avec *Pallas, Atropos* avec *repos, Vénus* avec *nus* (2). « De pareilles rimes, dit-il, sont absolument répréhensibles ; car elles nous forcent à prononcer le *prisse, assisse, coutelasse, Atroposse,* à pieds *nusse,* même si nous ne sommes pas Marseillais et habitants de la Canebière » (3) ; en quoi Victor Hugo, pour être le plus grand, n'était pas le seul coupable, puisque Sainte-Beuve, dans un morceau destiné précisément à glorifier la rime, la compare à une

Agrafe, autour des seins *nus*
De Vé*nus*

---

(1) Désolé, je tiens ce pro*pos*,
Voyant approcher Ar*ropos*.

MALHERBE.

L'ode....
Mène Achille sanglant aux bords du Simoï*s*
Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Loui*s*....

Elle peint les festins, les danses et les *ris*,
Vante un baiser cueilli sur les lèvres d'*Iris*.

Ni sans raison d'écrire en quels affreux pa*ys*
Par sept branches l'Euxin reçoit le Tanaï*s*.

BOILEAU.

Dans son *Traité général de versification française*, M. Becq de Fouquières cite chez Racine les rimes de *hélas ! Arcas*, avec *pas, Pallas* avec *las* et avec *bras, Calchas* avec *trépas, Joas* avec *soldats ; Xipharès* avec *près* et *secrets ; Josabeth* avec *secret ; Pâris* avec *prix ; Sinis* avec *punis ; Argos* avec *repos, Lesbos* avec *flots, Minos* avec *repos ; Laïus* avec *plus* et *déçus ; Porus* avec *perdus* et *crus ; Pyrrhus* avec *confus* et *vertus, Burrhus* avec *vertus, Britannicus* avec *confus, Titus* avec *vertus* et *perdus, Assuérus* avec *parus* et *plus ; tous* avec *vous* et *courroux*.

(2) La nomenclature est loin d'être complète. Relevons encore au hasard : la*pis* et ta*pis*, *lys* et *plis*, *fils* et dé*fis*, Pâ*ris* et *ris*, *Isis* et indé*cis* ; — Thomas Mo*rus* et dis*parus*, Jean Hu*ss* et dé*chus*, Ar*tus* et ver*tus*, Cyd*nus* et incon*nus*, Érivad*nus* et ve*nus*, Ilys*sus* et des*sus*, Bac*chus* et vain*cus* ou é*cus*, ange*lus* et *plus* ; — hé*las* ! et li*las* ou réveil*las* ; — Les*bos* et flam*beaux*, Pa*ros* et big*arreaux*, Pat*mos* ou Sa*mos* et *mots*, *Naxos* et fais*ceaux* ; — Ver*rès* et fo*rêts* ; — *tous* et *vous*, *doux*, *fous* et ver*roux* ; l'*ours* et l'éléphant aux pieds *lourds*, etc. sans compter Auster*litz* et ensevelis qui ne riment ni pour l'oreille ni pour l'œil.

(3) A moins de sacrifier la rime, selon l'usage constant du Théâtre français où l'on aime mieux blesser l'oreille par une fausse rime que par une fausse prononciation.

et termine sa « bagatelle » en disant aux colombes :

Traînez-moi, coursiers ché*ris*
De Cy*pris*,
Au fond des sacrés bocages.

M. de Banville lui-même aurait pu joindre à sa critique un honnête *peccavi* pour avoir écrit :

Et plus bas, lentement, que des vierges d'Ar*gos*
S'avancent d'un pas sûr en deux chœurs iné*gaux*.

L'*s* n'est pas d'ailleurs la seule consonne qui fournisse à Victor Hugo des rimes aussi défectueuses qu'*amen* avec *gamin;* les consonnes *t*, *l* et *r* sont dans le même cas : Mac*beth* rime couramment avec alpha*bet* ou gi*bet;* Sta*bat* avec dé*bat;* *Seth* avec pas*sait*, et Louis dix-*sept* avec *sait;* *luth* avec sa*lut;* ex*il* avec sour*cil;* que veu*t-il?* avec ou*til;* *Nil* avec che*nil*, etc. Signalons encore la confusion de l'*x* avec le son *s* et de la même consonne avec le son *cs* :

Le pontife aux guerriers demande Charles *dix;*
L'autel de Reims revoit l'oriflamme de France
Retrouvée aux murs de Ca*dix*.

Au temps passé, les avis étaient partagés au sujet de la prononciation de l'*r* dans la contraction de *seigneur* en *sieur*. Il n'y a donc pas à s'étonner de trouver dans La Fontaine :

Mon bon monsieur,
Apprenez que tout flatteur...

et dans Molière :

Monsieur,
Je démens un discours dont je n'ai que trop peur.

— Ote-toi de mes yeux, maraud. — Et de grand cœur;
C'est ce que je demande. — Eh bien? — Eh bien, monsieur.....

Mais l'Académie ayant déclaré que l'*r* de *monsieur* et de *messieurs* ne se prononce pas, Jean Richepin dit très correctement, malgré la différence de l'orthographe :

Fleurissez-vous, les beaux messieurs
Mes bouquets sont couleur des cieux,

tandis que Victor Hugo commet un anachronisme en écrivant :

Un frère, sire ! eh bien, pitié pour une sœur.
— Un frère ! non, madame... Ah ! si fait, j'ai monsieur...

Cette main qui paraît désarmée aux rieurs
Et qui n'a pas d'épée a des ongles, messieurs.

Sont-ce là les seules discordances de la rime prétendûment musicale ? Hélas ! il s'en faut de beaucoup. Conséquent avec son principe de la rime orthographique, Ronsard avait suivi sa prononciation du Vendômois pour accoupler *mer* avec *aimer*, Jupi*ter* avec van*ter ;* par la même raison, Malherbe s'était conformé à sa prononciation de Normandie. Tabourot, si accommodant d'ailleurs en fait de rimes, avait réprouvé ces terminaisons à son ouvert répondant à des infinitifs à son fermé. Au siècle suivant, la distinction s'établit définitivement entre les deux sortes d'*r*.

On lit pourtant dans l'*Art poétique :*

La colère est superbe et veut des mots al*tiers ;*
L'abattement s'exprime en des termes moins *fiers.*

Racine persiste à écrire dans *Phèdre :*

Et lorsqu'avec transport je pense m'appro*cher*
De tout ce que les Dieux m'ont laissé de plus *cher*....

et dans *Mithridate :*

Attaquons dans leurs murs ces conquérants si *fiers;*
Qu'ils tremblent à leur tour dans leurs propres *foyers.*

D'Olivet disait, à propos de ces deux derniers vers, que les versificateurs les plus exacts se permettaient autrefois ces rimes normandes, mais que l'usage ne les permettait plus, et Voltaire constatait que l'on avait été longtemps dans le préjugé que la rime doit être pour les yeux ; « c'est pour cette raison qu'on faisait rimer *cher* à bû*cher* ».

Ces rimes surannées il y a cent ans et davantage, l'école moderne les ressuscite (1) à la suite de Ronsard et de Malherbe. C'est ainsi qu'elle entend la conformité, la concordance du son ; autant vaudrait réagir contre le néologisme de Voltaire qui, en écrivant *français* conformément à la prononciation, fit disparaître la rime de *françois* et de *lois*.

Le romantisme ne traite pas les voyelles avec plus de révérence que les consonnes.

Dans sa *Défense et illustration de la langue française*, Joachim du Bellay donnait cet excellent précepte : « Garde-toi de rimer les mots manifestement brefs avec les manifestement longs comme *passe, trace ; maître, mettre,* etc. ». Les auteurs classiques ne se firent pourtant pas faute d'apparier *madame* et *âme ; femme* et *flamme,* et bon nombre d'autres vocables qui hurlaient d'effroi de se voir accouplés (2). D'Olivet déclare inexcusables les deux rimes de Boileau pré*face* et *grâce*. C'étaient là des libertés contre lesquelles aurait dû protester une école qui considérait la rime comme une harmonie et qui s'attachait avant tout à l'exactitude de la sonorité. Loin de là, ces licences sont devenues tellement

---

(1) Qui passe sur tout homme, et, torche ou flot *amer*,
Le fait étinceler ou le fait écu*mer*.

Pour l'erreur, éclairer c'est apostas*ier* ;
Aujourd'hui ne naît pas impunément d'*hier*.

VICTOR HUGO.

Etc. etc.

(2) L'amour même s'y mêle et le force à combattre ;
Quand il venge Pompée, il défend Cléopâtre.

Je suis trop maladroit pour un si noble rôle.
— Vous n'avez seulement qu'à dire une parole.

A peine en sortez-vous que vous changez de style ;
Pour quitter la maîtresse, il faut quitter la ville.

Vous me connaissez mal ; la même ardeur me brûle,
Et le désir s'accroît quand l'effet se recule.

CORNEILLE.

Si je puis n'avoir plus cet obstacle à combattre,
Bon, voyons si son feu se rend opiniâtre.

Je veux adroitement, sur un soupçon frivole,
Faire pour quelques jours emprisonner ce drôle.

MOLIÈRE.

Je tremble au seul penser du coup qui le menace,
Et prête à me venger je lui fais déjà grâce.

RACINE.

communes qu'on ne peut plus les noter comme des exceptions ; les mots brefs ne se distinguent plus des mots longs, selon les expressions de du Bellay, ou, pour parler plus exactement, chaque voyelle ouverte s'apparie sans façon à une voyelle fermée. Quoique *vous faites* ne rime pas plus avec *fêtes* qu'*assez* avec *succès*, Victor Hugo professe à cet égard la plus complète indifférence [1] : pour

---

[1] *a* et *â* :

Est-ce que je dors, moi, dit l'idée implacable ?
Penseur, subis ta loi ; forçat, tire ton câble.

Si je pouvais couvrir de fleurs mon ange pâle !
Les fleurs sont l'or, l'azur, l'émeraude, l'opale.

On verra...
Des étoiles éclore aux trous noirs de leurs crânes,
Dieu juste ! et par degrés devenant diaphanes...

La roue ouvrit la voile et nous nous appelâmes :
Adieu ! Puis dans les vents, dans les flots, dans les lames...

.... le berceau prend une voix sépulcrale,
L'enfant rose devient larve horrible, et le râle...

Eux, les évanouis qu'un autre ciel réclame,
Et vous, les demeurés, qui vivez dans mon âme...

é, ê ; ai, aî :

Ce que vous rêvez tombe avec ce que vous faites.
Voyez ces grands palais, voyez ces chars de fêtes.

A quoi bon l'être sans étincelles ?
A quoi bon la ramée où ne sont plus les aîles ?

Nous errons dans la nacelle,
Laissant chanter l'homme frêle
Et gémir le flot puissant.

i, î :

Mon esprit ressemble à cette île
Et je suis l'habitant tranquille...

Sous le ventre des crocodiles,
Le Nil jaune, tacheté d'îles...

Est-ce que ces cailloux, tout pénétrés de crimes,
Dans l'horreur étouffés, scellés dans les abîmes...

Veillez, veillez, songez à ceux que vous perdîtes ;
Parlez-nous haut ; prenez garde à ce que vous dites.

Vous teniez mon berceau dans vos mains, et vous fîtes
Ma pensée et ma tête en vos rêves confites.

o, ô, au :

Un mot
Était un duc et pair ou n'était qu'un grimaud.

Un roi digne de la couronne
Ne sait pas descendre du trône.

ou, oû :

Est-ce le secret sombre, est-ce la froide goutte
Qui, larme du néant, suinte de l'âpre voûte ?

Etc. etc.

lui, *Babylone* rime tantôt avec *trône, zône* ou *Rhône,* tantôt avec *colonne ; Sodomes* avec *hommes,* mais *Sodome* avec *dôme.* En opposition avec sa théorie de la concordance exacte du son, M. Ténint cite même comme des rimes riches :

Laissant les souliers fins, les bas soyeux et *beaux,*
Met ses petits pieds nus gaiement dans des sa*bots ;*

et M. de Banville écrit sans plus de scrupule :

Et qui, malgré tous nos *maux,*
Balbutie encor des *mots*
Dont l'origine est divine.

De ces persécuteurs ont déjoué les trames.
Voilà deux ans passés que nous le rencontrâmes.

Regardez Rosidor qui brilla dans les fêtes.
Plutôt que d'approuver les discours que vous faites...

Que faut-il en conclure, sinon que les poètes modernes n'ont pour la concordance du son qu'un amour tout platonique ?

Dans son *Dictionnaire des rimes françaises,* disposé d'après la distinction des rimes en suffisantes, riches et surabondantes, N. Landais fonde, en effet, sa classification sur la consonne proclitique. Le *Nouveau traité de versification* qu'il a placé en tête de son dictionnaire et que M. de Banville juge excellent, maintient avec Jean Bouchet, Malherbe et Richelet, que, dans le choix des rimes, l'œil doit être consulté aussi bien que l'oreille, et que « *loups* rime mieux avec *coups* qu'avec *vous,* et *paix* avec *faix* et même avec *jamais* qu'avec *je sais* (?) ou *excès* ». Cependant, de son propre aveu, *guerre* rime parfaitement avec *vulgaire,* quoique les mêmes sons s'écrivent différemment, et, selon la remarque de M. Ténint, *camp* rime très bien avec *fréquent,* quoiqu'il ne se trouve pas dans les deux syllabes une seule lettre semblable.

M. de Banville lui-même cite, mais non pas au hasard, les quatre vers de Victor Hugo :

Premier mai ! l'amour gai, triste, brûlant, jaloux,
Fait soupirer les bois, les nids, les fleurs, les loups ;
L'arbre où j'ai l'autre automne écrit une devise
La redit pour son compte et croit qu'il l'improvise.

« Pour rimer avec *jaloux*, dit-il, il faut *loups ; coups* serait une rime incomplète. Pour rimer avec *devise*, il faut *improvise*. »

M. de Banville place ainsi le poète dans la cruelle alternative ou de prendre la carte forcée ou de rimer incomplètement. Or, les rimes vicieuses que nous avons mentionnées, celles qui dénaturent le son au lieu de le reproduire exactement, les provinciales (normandes ou marseillaises) comme les autres, ont la même consonne d'appui qui ne les rend pas meilleures, bien que ce soit elle, selon M. de Banville, qui produit la rime brillante, *exacte*, solide, riche, variée, implacablement riche et variée : « sans consonne d'appui, pas de rythme, par conséquent pas de poésie. Le poète consentirait plutôt à perdre en route un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher sans la consonne d'appui ».

Comme le disait de Musset qui faisait rimer *idée* avec *fâchée* (1) :

> Gloire aux auteurs nouveaux qui veulent à la rime
> Une lettre de plus qu'il n'en fallait jadis !

Si la rime avec consonne d'appui peut ne pas être riche, ni même suffisante *(mer* et ai*mer ; Vénus* et *nus ; maux* et *mots ; câble* et impla*cable)* en revanche la rime peut être riche sans consonne d'appui *(cercle* et cou*vercle ; arbre* et *marbre ; neutre* et *feutre ; astre* et *désastre ; merle* et *perle*, etc.). M. Ténint dit avec raison : Rareté vaut richesse. Et il en déduit cette règle : Rime riche pour tous les mots qui ont beaucoup de rimes ; rime suffisante *au besoin* pour tous les autres. « A l'appui de cette règle, ajoute-t-il, nous allons citer un exemple bien curieux : les rimes en *eu* sont rares ; aussi *Dieu* rime bien avec *feu, aveu, jeu, bleu*, etc. Mais les rimes en *eux* sont abondantes, et, au pluriel, *dieux* ne rime plus exactement avec *feux, aveux, jeux, bleus*, etc. Et pourtant, la rime se trouve avoir une lettre de plus. »

A part la rareté, la valeur de la rime dépend uniquement de la similitude plus ou moins grande du son, et non des bizarreries de l'orthographe. S'agit-il de trouver une rime à *cieux ?* celle d'a*veux* est suffisante, celle de m*ieux* est riche, celle d'es*sieux* est surabon-

---

(1) A l'instar de Ronsard qui traçait ainsi le portrait de « l'homme vieil » :

> C'est une Idole enfu*mée*
> Au coin d'une chemi*née*
> Qui ne fait rien que cracher.

dante ; en suivant la même gradation, *pierre* rime avec gu*erre*, *fière* et pau*pière*. Ici la lettre d'appui contribue, il est vrai, à l'enrichissement de la rime ; seulement, ce n'est point parce qu'elle y ajoute une consonne ou une voyelle de plus, mais parce qu'elle rend plus complète la concordance du son. La preuve en est que, dans d'autres cas où cette dernière condition n'est pas remplie, l'influence de la lettre d'appui est absolument nulle. Ainsi, l'accouplement d'une désinence monosyllabique et d'une désinence dissyllabique ne produit qu'une rime suffisante, dont La Fontaine et Molière, il est vrai, s'accommodaient parfaitement :

Un os lui demeura bien avant au go-*sier*;
De bonheur pour ce loup qui ne pouvait cri-*er*. (1)

Et nous pourrions avoir telles complexi-*ons*
Que tous deux du marché nous nous repenti-*rions*.

On en rencontre encore des exemples de nos jours :

Oui, c'est cru-*el* ;
Ma raison a tué mon royalisme en *duel*.

Et que la vérité qu'en vain nous repous-*sions*
Sort de l'amas confus des sombres visi-*ons*.

O Dieu ! faut-il que nous voy-*ions*
Le côté monstrueux des révoluti-*ons*. (2)

VICTOR HUGO.

---

(1) « Les terminaisons dissyllabiques en *i-ant*, dit M. Landais, ne forment pas de rime, même rigoureusement suffisante, avec celles en *bant*, *cant*, *dant*, etc. La Fontaine ayant fait rimer *pri-ant* avec *amant*, s'en excuse aussitôt :

Il entend la bergère adressant ces paroles
Au doux zéphir, et le *priant*
De les porter à son *amant*....
Je vous arrête à cette rime,
Dira mon censeur à l'instant. »

(2) En présence de ces rimes d'une honnête médiocrité, M. Ténint, a-t-il bonne grâce de reprocher à Racine celle de *vue* et descen*due*, à Voltaire celle de des*seins* et hum*ains*, à Ducis celle de *terre* et de lum*ière* ? Ce sont là des peccadilles qu'on trouve chez les poètes les plus « impeccables » :

Les vers de terre et les vip*ères*
Que la nuit cache dans les pi*erres*.

Et vers Dieu, par la main, il conduira ce fr*ère*,
Et quand ils seront près des degrés de lum*ière*....

Un astre se voile. Il veut mi*eux* ;
Il reçoit de leur rayon même
Le regard qui va plus loin qu'*eux*.

VICTOR HUGO.

Dans ces circonstances, la consonne d'appui emprunte sa valeur à l'orthographe et non à la prononciation ; ce n'est pas elle qui fera rimer plus richement *cieux* et graci-*eux*, *pierre* et pri-*ère*, guer*rier* et meurtri-*er*, pi*lier* et boucli-*er*, non plus que la terminaison dissyllabique di-*aire* et la terminaison monosyllabique *dière* dans les deux vers de Victor Hugo :

Avant quatre-vingt-neuf, galant incendi-*aire*,
Vous portiez votre épée en quart de civa-*dière*.

D'après N. Landais, les terminaisons en *ien*, *ienne*, *ier*, *ière*, riment à peine suffisamment avec celles en *i-en*, *i-enne*, *i-er*, *i-ère*, quoique la lettre d'appui soit semblable.

Aussi longtemps qu'on pratiquera la synérèse dans certaines terminaisons et la diérèse dans d'autres désinences identiques, il ne sera donc pas possible de voir des rimes riches dans des trompe-l'œil tels que :

Ce livre des oiseaux et des bohémi-*ens*,
Ce poème de Dieu qui vaut mieux que les *miens*.

Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésalli-*er*,
Prendre à la prose un peu de son air fami-*lier*.

VICTOR HUGO.

Il existe encore d'autres cas où la consonne d'appui ne détermine pas la richesse de la rime. Ainsi, les syllabes où se trouvent des *ll* mouillés ne riment qu'avec elles-mêmes ; malgré la consonne d'appui, *famille* ne rime pas mieux avec *mille* qu'avec *tranquille* (1). Au temps où l'on se contentait d'une rime suffisante, Corneille écrivait sans la moindre prétention :

---

(1) On ne dira plus avec Ronsard :

De Saint Cosme, près Tours, où la nopce gen*tille*
Dans un pré se faisait au beau milieu de l'*Isle*.

Mais que sert d'être les *filles*
D'un grand roi, si vous tenez
Les muses comme inu*tiles*
Et leurs sciences gen*tiles*
Dès le berceau n'apprenez.

Mais je commence à voir que de tels cajoleurs
Ne font qu'effaroucher les partis les meilleurs.

Le voyant resté seul avec un vieux valet,
Sabine à nos yeux même a rendu le billet.

Si d'un triste devoir la juste violence
Qui me fait malgré moi poursuivre ta vaillance.

On l'eût bien surpris en cherchant à lui persuader que ses rimes en *eurs*, en *et* ou en *ance* n'étaient supportables que grâce à l'appui de la consonne *l*.

Dans les vers suivants, la rime est également *eur, eurs,* ni plus ni moins :

S'il me plaît de cacher l'amour ou la douleur
Dans le coin d'un roman ironique et railleur.

Ses fils ont déposé sa cendre auprès des leurs
Afin qu'en l'autre monde, heureux pour les meilleurs....

Toulouse, la romaine où, dans des jours meilleurs,
J'ai cueilli, tout enfant, la poésie en fleurs....

VICTOR HUGO.

La rime est simplement *on,* suffisante mais non riche, dans :

Commencer dans un tourbillon
Cette lutte qui me déchire
Entre les voiles du navire
Et les aîles de l'aquilon.

VICTOR HUGO.

Et pourtant, quel versificateur moderne, trompé par le mirage de la lettre d'appui, ne consulte, pour rimer richement, la similitude de l'orthographe plus que celle de la prononciation ? Pour répondre à *seigneur,* lequel ne choisira *honneur* plutôt que *frayeur ?* pour rimer avec *dédaigneux* ne préfèrera *nœuds* à *mieux* ou *vieux ?* pour rimer avec *signal* ne prendra *virginal* plutôt que *royal ?* pour rimer avec *brillant* ne choisira *lent* plutôt qu'*effrayant ?* Tel poète qui rejetterait l'accouplement de *Sion* avec *union* ou d'*ainsi* avec *ami* s'imagine, au contraire, faire rimer richement *Sion* avec *vi-sion,*

ain-si avec *sai-si*, quoique l'*s* des derniers mots ait le son de *z* (1). *Fuir* semble appeler *languir* plutôt que *mentir*, et *lui* appeler *ébloui* plutôt que *mari* (2). Par la même illusion, Victor Hugo fait rimer volontiers *pays* avec *maïs*, rime suffisante (*is*) qui cherche à passer pour riche, grâce à la voyelle *a* qui la précède.

Dans les vers :

Je suis Attila le géant,
Et, ver de terre, au fond du charnier et rongeant
Un crâne infect et noir....

Là, des kiosques peints, là des fanaux changeants
. . . . . .
Comme des casques de géants,

l'*e* euphonique de rong*eant* et de chang*eants* n'ajoute rien à la richesse des rimes *ant* et *ants* que Landais ne trouve pas même suffisantes sans consonne d'appui (3).

---

(1) Qui, dans l'ombre, avons en pas*sant*
La curiosité chétive
Du ciron pour le ver lui*sant*.

(2) Rayonne, étourdissant ce qui s'évanou-*it*,
Éden étrange, fait de lumière et de *bruit*

V. Hugo.

(3) Le chansonnier Émile Debraux a montré l'inanité de la consonne d'appui dans le couplet suivant, rimé aussi richement pour l'œil que pauvrement pour l'oreille :

On voudrait que je répétasse
Pour obtenir un bon billet ;
Alors, on remplirait ma tasse
D'un vin plus sucré qu'aigrelet.
Mais qu'on m'approuve ou me contrôle,
J'ai mis tous mes livres en tas,
Et j'aime mieux, sur ma parole,
Les livres que tu m'apportas.

Par contre, le couplet suivant, quoique incorrect à l'œil, lui semble bien rimé pour l'oreille :

Plus d'un aveugle, au sommet du Parnasse,
Fit retentir de sublimes accords ;
On peut citer, parmi ceux qui s'y placent,
Milton, Homère, et puis d'autres encor.
Que font aux sourds les accents que soupirent
Les favoris des immortelles sœurs ?
Juge éclairé des enfants de la lyre,
L'oreille seule en connaît la valeur.

« Il est difficile, dit M. Quicherat, de faire avec plus d'esprit, une critique plus fondée. Notre poésie a conservé, des règles méticuleuses de Malherbe, bien des entraves que la raison ne justifie pas. Si la logique avait présidé à l'établissement des règles de la rime, toutes les consonnances que l'oreille aurait déclarées pareilles, quelle que fût leur orthographe, auraient pu être associées. »

La selle à tous chevaux de M. de Banville n'a donc pas l'importance qu'il lui attribue : loin de produire à tout coup une détonation aussi éclatante que celle de l'écho des caveaux du Panthéon, la consonne d'appui qui empêche le poète de devenir bancal ou manchot, ne sert à l'enrichissement de la rime que pour autant qu'elle accroît la similitude du son. Hors de là, c'est une pure fiction, ce que Max Nordau appellerait un mensonge conventionnel.

Mais lors même que la lettre d'appui entraînerait nécessairement la conformité du son et serait par conséquent la condition *sine quâ non* de la richesse de la rime, il resterait encore à savoir jusqu'à quel point cette richesse est requise et désirable ; car ses partisans les plus décidés reconnaissent eux-mêmes qu'elle n'est pas exempte d'inconvénients et que la pléthore n'est pas moins à craindre que l'anémie. « Il faut éviter, dit M. Ténint, les rimes par trop riches qui, au lieu de reproduire seulement la dernière syllabe ou les deux dernières du vers précédent, reproduisent trois ou quatre syllabes, et souvent tout un long mot. Quand il s'agit d'une bouffonnerie, tout est permis, et cette plaisante épître de Clément Marot à François Ier signalera le défaut dont nous parlons, bien que, dans ce cas tout spécial, ce ne soit pas un défaut, mais simplement un jeu de versificateur qui gaspille ses richesses :

En m'esbatant, je fais rondeaux en rime
Et en rimant bien souvent je m'enrime ;
Brief, c'est pitié d'entre nous rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaist mieux que moi rimassez,
Des biens avez et de la rime assez....

Et plus loin :

Car vois-tu bien, la personne rimante
Qui au jardin de bon sens la rime ente,
Si elle n'ha des biens en rimoyant,
Elle prendra plaisir en rime oyant.

Etc. ».

Et ailleurs :

De trois jours l'un, viennent tâter mon pouls
Messieurs Baillon, Le Coq, Akaquia,
Pour me garder d'aller jusqu'à quia (1).

Il y a donc une limite qu'on ne peut dépasser, comme le fait Alexandre Dumas dans ces vers de *Charles VII :*

Mais du sang de l'un d'eux les sables se teignirent
Et les rugissements de l'un d'eux s'éteignirent.

Le même abus de la rime riche conduit M. de Banville a écrire :

Scævola
Dont le nom jusqu'aux cieux dans le passé vola....

La dette est claire. Elle eût semblé même évidente
Au siècle qui chanta Béatrice et vit Dante....

..... si j'ai pu flirter incidemment,
Urgèle, qui jamais ne parle ainsi d'amant (2).

La parodie s'est emparée de ces échos polysyllabiques et l'on cite des distiques dont les vers-sosies riment d'un bout à l'autre. M. de Banville ne va pas jusque-là ; mais il donne cette approba-

---

(1) Le même « gaspillage de richesses » se rencontre dans :

L'amour que je sens, l'amour qui me cuit,
Ce n'est pas l'amour chaste et platonique,
Sorbet à la neige avec un biscuit,
C'est l'amour de chair, c'est un plat tonique.
J. Richepin.

(2) C'est encore du vieux-neuf. Déjà Guillemette racontait ainsi à maître Pathelin la fable du *Corbeau et du Renard :*

Lors se mit dessoubz le *corbeau*
« Ha ! fit-il, tant as le *corps beau*
Et ton chant plein de mélodie ».

On lit dans la même Farce :

Ha ! sire, le ferez-vous pendre
Pour cinq ou six bêtes *à laine ?*
Au moins reprenez votre *haleine.*

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

tion sans réserve aux calembours désignés sous le nom de rimes homonymes : « Quant aux mots qui, tout-à-fait différents l'un de l'autre par le sens, offrent *exactement* le même son pour l'oreille, ils s'accouplent excellemment, même dans le genre sérieux, mais surtout dans le comique [1], où l'on en tire d'admirables effets :

J'aime ta passion et suis ravi de voir
Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir.

CORNEILLE.

Vous plaidez ?
— Plût à Dieu !
— J'y brûlerai mes livres.
Je...
— Deux bottes de foin cinq à six mille livres !

Témoin trois procureurs dont icelui Citron
A déchiré la robe. On en verra les *pièces*.
Pour nous justifier voulez-vous d'autres *pièces ?*

RACINE.

Et la Mort, lui montrant le pain, dit : Fils des Dieux.
Vois ce pain. " Et Ninus répond : " Je n'ai plus d'yeux. "

VICTOR HUGO.

Ces calembours, rares et imprévus autrefois, sont devenus aujourd'hui des plus fréquents et par là des plus fastidieux [2]. Cependant comme la langue française se prête mieux qu'aucune autre à ce genre d'équivoques, c'est une mine qui n'est pas encore épuisée et l'on peut imaginer plus d'un pendant aux rimes de la complainte de Fualdès :

On remplit son nez de son
Pour intercepter le son.

---

(1) Son mari ?
Oui, son mari, vous dis-je, et mari très-marri.

MOLIÈRE.

(2) Dans le seul recueil des *Contemplations*, nous relevons, sauf omission : *plinthe* et *plainte*, *mots* et *maux*, *vague* (adj.) et *vague* (subst.), *lâche* (verbe) et *lâche* (subst.), *chaînes* et *chênes*, *faites* et *fêtes*, *lire* et *lyre*, *but* (subst.) et *but* (verbe), *pars* et *parts*, *tombe* (subst.) et *tombe* (verbe), *taire* et *terre*, *cher* et *chair*, *sort* (subst.) et *sort* (verbe), *fond* (subst.) et *fond* ou *font* (verbes), *pêne* et *peine*, *guetté* et *gaîté*, *bois* (subst.) et *bois* (verbe), *puits* et *puis*, *mort* et *mord*, *mors* et *morts*, *non* et *nom*, *bâts* et *bas*, (subst.) et *bas* (adj.), *doigt* et *doit*, *fois* (pluriel de *foi*) et *à la fois*, *lui* (verbe) et *lui* (pronom), *fosse* et *fausse*, *vois* et *voix*, *fin* et *faim*, *pleine* et *plaine*, *nuit* (verbe) et *nuit* (subst.), *portes* (subst.) et tu *portes*, *chants* et *champs*, *entre* et *antre*, *rue* et *se rue*, *point* et *poing*, *hère* et *haire*, *sombre* (adj.) et *sombre* (verbe), *soufre* et *souffre*, *pas* (subst.) et *pas* (adv.), *pleins* et *plains*, *villes* et *viles*, *mure* (verbe) et *mûre*.

Après ces débordements des rimes « par trop riches », voyons les conséquences de la rime riche sans excès, ni gaspillage.

Ce n'est pas seulement sous le rapport du nombre plus ou moins grand de rimes similaires, mais aussi par la fréquence de leur emploi, que rareté vaut richesse; car les rimes s'usent, comme la monnaie, par la circulation. « L'admirable poésie du XIXe siècle, dit M. de Banville, a ses lieux-communs aussi bien que la détestable poésie du XVIIe, et les uns ne valent pas mieux que les autres.... Après les poncifs classiques, il y a eu des poncifs romantiques, poncifs de coupes, poncifs de phrases, poncifs de rimes. »

Pour ne nous occuper que des derniers, il est certain que *cœur* et vain*queur*, en*fant* et triom*phant* ne sont pas moins fanés que *gloire* et *victoire*, *jour* et *amour*, *larmes* et *alarmes* ; la consonne d'appui ne les sauve pas de la banalité. Une rime nouvelle est une trouvaille ; quand tout le monde s'en sert, elle perd son originalité, de la même façon que les rimes uniques ou peu nombreuses dans leur genre finissent par passer à l'état de lieux-communs, précisément parce que leur rareté les ramène constamment ; les rencontres alors ont l'air de rendez-vous.

Comme le fait remarquer M. Guyau, « les poètes modernes, malgré l'enrichissement considérable de notre langue, ont des rimes tellement uniformes que, le plus souvent, si l'on connaît l'une, on peut prévoir l'autre. Comment cette monotonie, ne produirait-elle pas une monotonie de la pensée ? (1) »

---

(1) « Rappelons que Victor Hugo lui-même, malgré son génie, tourne dans un cercle de mots bien souvent trop étroit : toutes les fois qu'il emploie le mot *juif*, il se voit forcé d'amener le mot *suif* pour avoir une consonnance parfaite ; *lueur* fait venir *sueur* ; trop souvent aussi *tombeau* se lie à *flambeau*, *monde* à *immonde*, etc. Si l'on ajoute le rapprochement inévitable d'*arbre* et de *marbre*, seules rimes possibles, de *voile* et d'*étoile* ou *toile*, d'*aigle* et de *règle*, de *glauque* et de *rauque*, d'*astre* et de *désastre* ou *pilastre*, etc., on verra combien la pensée des poètes modernes est forcée de revenir sur elle-même, de se répéter, de se contourner pour se soumettre à des entraves souvent arbitraires. Avec cette forme trop pauvre, il serait tellement difficile d'être original en vers, qu'on comprend ceux qui cherchent l'originalité dans la fausseté des idées et des images, comme l'ont fait souvent Baudelaire et ses successeurs ; il y a un moyen suprême de tirer quelque chose de nouveau des vieux mots et des vieilles rimes, c'est de chercher entr'eux des alliances impossibles et des rapprochements absurdes. »

Le poète supplée ainsi à son indigence en payant avec de la fausse monnaie.

Dans sa lettre au sujet de la représentation d'Œdipe, Voltaire estime que la rime, quand on exige trop d'elle, devient une entrave : « on ne dit presque jamais ce qu'on voulait dire ; on ne peut se servir du mot propre ; on est obligé de chercher une pensée pour la rime, parce qu'on ne peut trouver de rime pour exprimer ce qu'on pense ».

Il en est de notre système de versification comme des îles Chincha ou îles à guano où la surabondance d'engrais empêche la végétation ; l'enrichissement de la rime devient un appauvrissement de la poésie ; le « frein d'or » entrave l'essor de l'idée. Les autres nations littéraires échappent à la banalité en observant une règle tout à fait opposée, d'après laquelle le raffinement de la lettre d'appui est considéré comme un défaut : c'est ainsi qu'en anglais notamment *ring* rime avec *sing* ou *king*, mais non avec er- *ring*. Indépendamment des vers blancs, n'est-ce pas encore là une des raisons pour lesquelles, selon le mot de Voltaire, l'anglais dit tout ce qu'il veut, tandis que le français ne dit que ce qu'il peut ? Partout ailleurs qu'en France, la rime (sans grand R) est parfaite dès qu'il y a répercussion du son. Celle de notre vers classique est suffisante en général et riche à l'occasion. Or, s'il est exact de dire que l'école romantique a pris pour règle la lettre d'appui sous prétexte de rime riche, il l'est moins de prétendre, comme le fait H. Boscaven dans son *Manuel de versification*, plein d'ailleurs d'aperçus judicieux, que « les poètes du siècle actuel ont remis en honneur le système de la rime pour l'oreille ». Sans compter les discordances de prononciation que nous avons signalées, nous voyons de nouvelles preuves du contraire dans les défigurations qu'ils font parfois subir à la langue pour apparier *nolens volens* des mots dont l'orthographe est différente. Quand Ronsard écrivait : *je di*, je *voi*, je *sai*, je *vien*, il ne faisait que se conformer à l'écriture de son temps. Dans la période classique, ces formes vieillies se maintiennent à l'état d'archaïsmes :

Outre qu'il est assez ennuyeux, que je croi,
D'avoir toute sa vie une bête avec soi.
Je ne sai ;
Y voit-on quelque chose où l'amour est blessé ?

MOLIÈRE.

Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.

RACINE.

Voltaire écrit encore :

Caton t'a trop séduit, mon cher fils ; je prévoi
Que ta triste vertu perdra l'État et toi.

De nos jours, on ne peut plus voir qu'un hommage rendu au préjugé de la rime pour l'œil dans des vers tels que :

Comme si, se mirant au livre où je te voi,
Ce doux songeur ravi lisait derrière moi.

Trouve-t-elle mes fleurs, ma lettre? je ne sai;
Frère, tu le vois bien, je suis un insensé.

VICTOR HUGO.

C'est au même souci de la rime pour les yeux, selon les prescriptions de Malherbe et de N. Landais, qu'est dû le retranchement de l'*s* final de *remords* (1), de l'adjectif *mêmes* (2), de certains noms

---

(1) Ruche obscure du mal, du crime et du remord,
Donc une bête va, vient, rugit, hurle et mord.

Comme le souvenir est voisin du remord,
Et que je te sens froide en te touchant, ô mort !

VICTOR HUGO.

(2) Corneille traitait le mot *même* comme les adverbes *guère, certe, jusque ;* il l'écrivait à volonté avec ou sans *s :*

Ici, dispensez-moi du récit des blasphêmes
Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes.

Au sujet de ces vers de *Polyeucte,* « les poètes, dit Voltaire, tant gênés d'ailleurs, peuvent avoir la liberté d'ôter et d'ajouter un *s* à ce mot ». C'est ainsi que l'avaient entendu Racine :

Votre front prête à mon diadême
Un éclat qui le rend respectable aux Dieux même,

et Boileau :

S'empare de discours mêmes académiques.

Victor Hugo prend la même privauté :

Puisqu'à la voix de ceux qu'on aime
Ceux qu'on aima mêlent leurs voix,
Puisque nos illusions même...

Vivons donc, et buvons du soir jusqu'au matin,
Pour l'oubli de nous-même,
Et déployons gaîment la nappe du festin,
Linceul du chagrin blême.

Savent-ils ce qu'ils font eux-même,
Savent-ils leur propre problème ?

propres à terminaison féminine. Toutes ces apocopes passent sous le nom de licences poétiques. Or, comme le dit fort bien M. de Banville, « il n'y a pas de licences poétiques. Le premier qui s'imagina d'accoupler ce substantif *licence* et cet adjectif *poétique* a créé et lancé dans la circulation une bêtise grosse comme une montagne et qui, par malheur, ne s'est pas bornée à accoucher d'un seul rat !... Racine contient Vaugelas, a dit Victor Hugo, et cela signifie que le poète doit observer fidèlement les plus étroites règles de la grammaire ». Cette fois (une fois n'est pas coutume), M. de Banville se trouve d'accord avec Boileau :

> Sans la langue en un mot l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoiqu'il fasse, un méchant écrivain.

Aussi, ne peut-il s'empêcher de blâmer le maître impeccable d'avoir écrit *Londre* pour la rime et *Versaille* pour la mesure. Le reproche est absolument fondé quant à la mesure ; le poète a eu tort de recourir à cet expédient pour favoriser l'élision du mot *Versaille* avec la voyelle qui suit. Mais si nous approuvons M. de Banville dans sa réaction contre les licences qui dénaturent l'orthographe, ce n'est pas pour réprouver les rimes qui n'y sont pas conformes, c'est uniquement pour affranchir le poète de l'obligation de s'y conformer. Comme le disait la « fille d'alliance » de Montaigne, « toute terminaison est bonne à coupler en rime si l'oreille consent ». A notre sens, Ronsard aurait pu faire rimer parfaitement *doigt* avec *pourquoi*, *sourcil* avec *ainsi*, *nid* avec *uni*. Malherbe aurait pu écrire :

> Que j'avais lorsque je couvris
> Les plaines d'Arques et d'Ivry,

sans s'exposer à être censuré par Vaugelas pour avoir supprimé l'*s* final du premier vers, reproche qui s'adressait également à Boileau :

> Tantôt, cherchant la fin d'un vers que je con*strui*,
> Je trouve au coin d'un bois le mot qui m'avait fui.

L'erreur de Victor Hugo ne consiste donc pas à faire rimer *Londres* avec *confondre* qui offrent une complète identité de son, mais à se croire obligé d'écrire *Londre* pour obéir aux lois pédantesques de Malherbe. « Encores, disait Ronsard, je te veux bien

admonester d'une chose très-nécessaire ; c'est quand tu trouveras des mots qui difficilement reçoivent ryme comme *or*, *char* et mille autres, ryme-les hardiment contre *fort*, *ord*, *accord*, *part*, *renart*, *art*, ostant par licence la dernière lettre *t* du mot *fort* et mettant *for'* simplement avec la marque de l'apostrophe ; autant en feras-tu de *far'* pour *fard* pour le rymer avec *char*. Je voy le plus souvent mille belles sentences et mille beaux vers perdus par faute de telle hardiesse, si bien que sur *or* je n'y voy jamais ryme que *trésor* ou *or* pour *ores*, *Nestor*, *Hector*, et sur *char*, *César*. »

Loin de remettre en honneur le système de la rime pour l'oreille, les prosodistes romantiques s'efforcent de resserrer de plus en plus la camisole de force dont parlait Henri Heine. Lorsque Voltaire qui réprouvait les rimes normandes faisait rimer *Jean* avec *chant* (1), il restait conséquent avec son principe : les deux mots, se prononçant de même, il se mettait au-dessus des préjugés et rimait toujours pour les oreilles plus que pour les yeux. M. Ténint ne se contente pas de la rime d'*an* avec *ant* ; il veut la lettre d'appui qui n'est qu'approximative dans les deux articulations *j* et *ch* ; à ce prix, il fait bon marché de la consonne finale : « *accord*, dit-il, rime avec *encor* et non pas avec *mord*. Pourquoi ? parce que, dans les deux premiers mots, la consonne est la même ». D'après N. Landais, les terminaisons en *er* ou en *air* peuvent à la rigueur rimer, sous la même condition, avec celles en *ert*. M. de Banville se montre plus exigeant et promulgue ce nouvel ukase : « Un mot terminé par un *t* ne peut, sans faute grossière, rimer avec un autre qui ne soit pas terminé par un *t*. Ainsi, Voltaire rime aussi mal que possible quand il écrit :

> Chacun porte un regard comme un cœur différent,
> L'un croit voir un héros, l'autre voir un tyran. »

M. de Banville n'approuve pas davantage Leconte de Lisle de faire rimer « les mots en *anc* et en *ang*, terminés par un C ou par un G, avec les mots en *ant* et en *ent*, terminés par un T : *flanc* avec *lent* et *sang* avec *frémissant* ».

---

(1) Et l'hippogriffe à la lune volant
Portant Astolphe au pays de Saint Jean ;
Mon cher lecteur veut connaître cet âne ;
Il le saura, mais dans un autre chant.

Il est à supposer que cette règle ne s'applique pas, par un privilège injustifiable, à la seule lettre *t*, et que, contrairement à l'opinion de MM. Ténint et Landais, elle rejette également la rime d'*accord* avec *encor* et, en général, tous les accouplements de mots terminés par des consonnes différentes. Ainsi, ce n'est plus seulement la lettre d'appui, mais, comme le demandait Richelet, la consonne finale qui détermine la valeur de la rime. On s'explique difficilement comment une lettre qui ne se prononce pas peut avoir cette influence décisive sur la rime-harmonie. Aussi, cette ordonnance baroque a-t-elle donné lieu de tout temps à de nombreuses infractions. Citons-en quelques unes :

Il lui fait signe, elle accourt ;
Voilà l'opératrice aussitôt en besogne ;
Elle retira l'os, puis, pour un si beau tour....

Quoi ! ce n'est pas encor beaucoup
D'avoir de mon gosier retiré votre cou ?

LA FONTAINE.

On voit peu d'unions de deux telles moitiés
Et, la faveur à part, on sait qui vous étiez.

CORNEILLE.

Quand partons-nous ? Ce soir ! demain serait trop long.
Des armes ! des chevaux ! un navire à Toulon.

Dans ce ciel vaste, ombre où vous vous plaisez,
Qu'apprendrez-vous qui vaille mon sourire ?
Qu'apprendras-tu qui vaille mes baisers ?

Le soir, vous êtes las, vos membres sont pliés ;
Votre mère à genoux baise vos petits pieds.

VICTOR HUGO [1].

L'homme élégant, robuste et fort, avait le droit
D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi.

---

[1] Dans la *Légende de la Nonne*, le même poète fait rimer « les rouges tabliers » tour à tour avec « les amants par Satan liés », « des fantômes multipliés » et « en détours sans cesse oubliés ».

Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

BAUDELAIRE.

Ce dernier poète fait aussi rimer *teint* avec ma*tin*, dé*funt* avec par*fum*, *rond* avec gou*dron*, extrava*gant* avec oura*gan* ; il risque même le calembourg de *vent* avec *van*. Dans les *Caresses* de J. Richepin, nous rencontrons également les rimes : *drap* et séche*ra* ou *et cœtera* ; ro*man* et com*ment* ; d'*or* et *dort* ; ils *sont* et chan*son* ; *toi* et *toît* ; fé*lon* et *blond* ; *long* et vio*lon* ou ta*lon* ; Flo*rian* et *riant* ; tout à *coup* et cou*cou* ; o*céan* et fai*néant* ; hi*ver* et cou*vert* ; au*tan* et grelot*tant* ; un *peu* et on *peut* ; *air* et con*cert* ; *meurt* et cla*meur* ; se *plaint* et *plein*. La force de l'habitude a pu seule entraîner M. Richepin à supprimer l'*s* de *remords* pour rimer avec *mort*.

A tout prendre, en*fer* rime infiniment mieux avec souf*fert* qu'avec triom*pher* ; parve*nu* rime mieux avec il con*nut* que *luth* avec sa*lut* et domi*no* avec ca*not* qu'avec an*neau* ou que chapi*teau* avec al*to* (1).

Malgré la différence d'orthographe, nous rangeons aussi parmi les rimes riches avec consonne d'appui celles de la chanson : « Charmante Gabrielle » attribuée à Henri IV :

Je veux que mes trom*pettes*,
Les fifres, les échos,
A tous moments *répètent*
Ces doux et tristes mots....

Les poètes classiques allaient même jusqu'à se passer parfois et de la consonne d'appui et de la consonne finale :

Le peu qu'il en restait, n'osant quitter son trou,
Ne trouvait à manger que le quart de son soûl.

La proie était honnête ; un daim avec un faon !
Tout modeste chasseur en eût été content.

LA FONTAINE.

---

(1) Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flûte épanouie a monté sur l'alto.

VICTOR HUGO.

Tandis que vous serviez à mieux couvrir leur jeu,
Que depuis avant-hier ils sont joints de ce nœud.

MOLIÈRE.

Vous connaissez, madame, et la lettre et le seing.
— Du cruel Amurat je reconnais la main.

RACINE.

Dans les deux vers suivants :

Venez-vous dans mon âme éveiller le remord?
Lorsque vous n'étiez plus, je n'étais pas encor,

Victor Hugo, en usant des licences consacrées par l'usage *(remord* et *encor)* se contente à son tour d'une consonnance réduite à sa plus simple expression (1). Lamartine fait rimer *mort* et *corps, poids* et *doigt.*

Il existe pourtant une règle aussi générale que grotesque à laquelle obéissent non seulement Sibilet et M. Ténint d'une part, et de l'autre Malherbe et M. de Banville, mais tous les poètes et les prosodistes tant anciens que modernes. Sans en être partisan, M. Ducondut l'expose ainsi dans son *Essai de rythmique française:*

---

(1) Autant en fait Jean Richepin dans sa poignante *Chanson des gueux :*

LES PETIOTS.

Ouvrez la porte
Aux petiots qui ont bien froid.
Les petiots claquent des dents;
Ohé ! ils vous *écoutent.*
S'il fait chaud là-dedans,
Bonnes gens,
Il fait froid sur la *route.*

Ouvrez la porte
Aux petiots qui ont bien faim.
Les petiots claquent des dents.
Ohé ! il faut qu'ils *entrent !*
Vous mangez là-dedans,
Bonnes gens ;
Eux, n'ont rien dans le *ventre.*

Ouvrez la porte
Aux petiots qui ont sommeil.
Les petiots claquent des dents.
Ohé ! leur faut la *grange.*
Vous dormez là-dedans,
Bonnes gens ;
Eux, les yeux leur *démangent.*

« Les substantifs singuliers : *troupeau, dépôt, repos ; sultan, instant, temps ; hiver, vert, revers,* etc. ont même consonnance, et néanmoins ils ne peuvent rimer ensemble, malgré la plénitude de la désinence identique. Mais ajoutez à ces mots le signe du pluriel *s* ou *x*, qui ne se prononcent pas, en écrivant : *troupeaux, dépôts, repos ; sultans, instants, temps ; hivers, verts, revers,* etc., ils riment et même richement. Ainsi, ce sont les consonnes muettes, correspondantes ou analogues, qui constituent pour nous l'exactitude de la rime, établie en grande partie pour l'œil ». C'est la consécration la plus éclatante de la rime qui n'a de valeur que sur le papier, le triomphe de l'écho à l'usage des sourds-muets. On peut différer d'opinion sur le point de savoir si *apprenti* rime avec *outil* ou *petit,* mais il est hors de doute que des *apprentis* riment richement avec *outils* ou *petits.* Est-il possible de pousser l'aberration plus loin ?

M. Ch. Thurot termine son savant ouvrage sur la prononciation française depuis le commencement du XVIe siècle, en exprimant le regret « que les Corneille, les Molière, les La Fontaine, les Racine, les Boileau aient assujetti leur génie à associer des mots dont la terminaison avait la même orthographe, et se soient privés, ainsi que leurs successeurs, d'en associer d'autres, qui, ne s'imprimant pas de même, faisaient des rimes excellentes ».

Quand on s'incline devant des superstitions aussi ridicules, est-on bien venu à prétendre que l'on se trouve en possession d'un vers tout différent du vers classique, d'un instrument puissant et souple, élastique et résistant ? En réalité, on peut dire de Victor Hugo ce que M. de Banville disait de Corneille, de Racine, de Molière et de La Fontaine, qu'à force de génie ils ont fait des chefs-d'œuvre immortels, bien qu'ils n'eussent qu'un mauvais outil à leur disposition. Au lieu de chercher, comme les anciens métriciens, à constituer un langage des Dieux tout différent de celui des hommes, les romantiques ont borné leur modeste ambition à rapprocher le vers de la prose par la dislocation de l'alexandrin au moyen de l'enjambement et de la césure mobile ; l'anarchie dans la mesure et la tyrannie dans la rime sont devenues ainsi les deux pôles de la poésie française. C'était faire beaucoup de bruit pour rien ; encore une fois, à quoi bon dès lors se donner l'inutile peine de versifier ? De l'héritage du passé, ces grands tranche-montagne ont répudié tout ce qui

donnait au vers une empreinte caractéristique, mais ils ont gardé comme des reliques la proscription de l'hiatus et les défigurations de l'orthographe et de la prononciation. Il n'est pas malaisé de comprendre dès lors qu'en présence de ce monstre hybride, Henri Heine ait reculé d'épouvante et qu'il se soit écrié :

> Je mourrais pour la France ; mais....
> Faire des vers français, jamais !

M. Gaston Paris ajoute ce commentaire aux paroles de M. Thurot : « N'y aura-t-il donc chez nous que les savants, qui, pour la prononciation comme pour l'orthographe, s'affranchissent des préjugés prétendus scientifiques, et la hardiesse d'un Quicherat ou d'un Thurot n'amènera-t-elle pas un poète à essayer une réforme qui rendrait à notre poésie une vie nouvelle, la ferait comprendre de la nation entière et mériterait les applaudissements de tous ceux qui savent l'histoire de la langue et ne se figurent pas avoir reçu au collège, sur ces matières, une révélation auguste dont il est criminel, ou qui pis est, ridicule, de vouloir changer ou même examiner les dogmes ? »

C'est à peu près le vœu que formulaient Sibilet et Pasquier après l'effondrement du vers métrique. Fasse le ciel qu'aux grenouilles qui demandent un roi, Jupiter n'envoie pas un second Malherbe !

LE VERS RYTHMIQUE.

LE VERS RYTHMIQUE.

Depuis l'avortement du vers métrique de Baïf et sa tentative de résurrection au XVIIe siècle, des efforts louables ont été faits cependant pour tirer le vers français de sa vieille ornière et l'asseoir sur des bases plus larges et moins chancelantes que la césure mobile et la rime implacablement riche.

Par leur origine, ces recherches se rattachent intimement à celles des métriciens, en ce qu'elles ont eu pour point de départ, comme celles de Baïf, le désir de reproduire en français le rythme de l'antiquité, et, par une conséquence naturelle, d'amener une union plus étroite entre la poésie et la musique. Elles se distinguent des procédés antérieurs par l'introduction d'un mode de scansion du vers autre que le nombre et la durée des syllabes.

En 1770, le P. Giovenale Sacchi, professeur au collège *Dei Nobili* de Florence, fit paraître trois dissertations (DELLA DIVISIONE DEL TEMPO NELLA MUSICA, NEL BALLO E NELLA POESIA) dans lesquelles il s'efforçait de démontrer que l'accent tonique est le régulateur des vers dans toutes les langues tant anciennes que modernes et de substituer aux pieds métriques de l'antiquité des pieds rythmiques d'un même nombre de syllabes, sans avoir égard aux valeurs prosodiques, à la quantité. Ses doctrines furent répandues en France par Bonesi (DE LA MESURE ET DE LA DIVISION DU TEMPS) puis par l'abbé sicilien Scoppa, réfugié à Paris à la suite des troubles de Naples en 1801, qui publia un *Traité de la poésie italienne* dans lequel il appliquait particulièrement à la langue française les suggestions du P. Sacchi. En 1811, il fit paraître son ouvrage capital : LES VRAIS PRINCIPES DE LA VERSIFICA-

TION FRANÇAISE DÉVELOPPÉS PAR UN EXAMEN COMPARATIF ENTRE LA LANGUE ITALIENNE ET LA FRANÇAISE. Deux ans après, l'ex-roi Louis de Hollande, sous le voile de l'anonyme, invita l'Institut à mettre au concours les questions suivantes :

« Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rythme des Grecs et des Latins dans la poésie française ? — Pourquoi ne peut-on pas faire des vers français sans rime ? — Supposé que le défaut de fixité de la prosodie française soit une des raisons principales, est-ce un obstacle invincible ? Et comment peut-on parvenir à établir à cet égard des principes sûrs, clairs et faciles ? — Par quelle raison enfin, si la réussite est impossible, les autres langues modernes y sont-elles parvenues ? »

Treize mémoires furent envoyés au concours. Sur le rapport du comte Daru pour la classe de la langue et de la littérature françaises et de Choron pour la classe des Beaux-arts qui avait pour autres commissaires Gossec, Grétry et Méhul, l'Académie, dans sa séance du 6 avril 1815, couronna celui de l'abbé Scoppa qui fut publié l'année suivante sous le titre : LES BEAUTÉS POÉTIQUES DE TOUTES LES LANGUES CONSIDÉRÉES SOUS LE RAPPORT DE L'ACCENT ET DU RYTHME. Scoppa lui-même le désigne comme un extrait de la partie rythmique de son grand ouvrage. Il le dédie aux sociétés savantes de l'Europe, parce que son système, loin de faire de la versification un art arbitraire et conventionnel, peut devenir une science générale et classique ; ses principes, aussi simples et naturels qu'ils sont uniques et immuables, peuvent être appliqués à toutes les langues du monde, même les plus barbares. D'une part, Scoppa qualifie d'erreur grossière l'opinion de certaines personnes qui osent soutenir que les vers français ne consistent que dans la succession d'un nombre déterminé de syllabes, tandis qu'au contraire leur harmonie est fondée sur la distribution des accents toniques. La prose a, comme les vers, un certain nombre de ces accents et de ces percussions, un certain rythme qui lui donne de l'ordre, de la rondeur, de la mesure et des cadences. La différence qui existe entre l'une et les autres consiste seulement en ce que ces retours des percussions sont réguliers et symétriques dans les vers, tandis que, dans la prose, cet ordre et cette symétrie ne sont pas rigoureusement observés. C'est uniquement dans ce sens que les Français font du rythme sans le savoir et sans l'intention d'en faire, comme les paysans de la Sicile improvisent des vers bien rythmiques.

D'un autre côté, Scoppa rompt ouvertement avec la théorie et la pratique des métriciens. Il conteste la possibilité de composer des vers qui imitent ceux des anciens, ou simplement des vers harmonieux, par la seule combinaison des longues et des brèves prosodiques, des quantités soumises à des règles fixes et invariables par d'Olivet et d'autres grammairiens ; c'est par l'accent que nous distinguons dans les vers et dans la musique les différentes divisions des temps, et nous ne tenons aucun compte précis des longues et des brèves dont les anciens faisaient usage.

Scoppa définit mieux qu'on ne l'avait fait avant lui, et mieux aussi qu'on ne l'a fait encore après lui [1], le pied poétique « une combinaison de syllabes qui représente à l'esprit une mesure musicale, c'est-à-dire une combinaison de deux ou de trois syllabes dans chacune desquelles l'accent (le frappé dans la musique) fait sentir son coup, soit au commencement, soit à la fin ».

En limitant ainsi le pied rythmique aux deux plus petits nombres premiers, il soumettait la métrique aux mêmes lois que l'harmonie musicale dont les consonnances satisfont d'autant plus l'oreille que leurs intervalles s'expriment par des nombres plus simples.

A vrai dire, l'expression de pied, ayant pour origine l'habitude qu'avaient les anciens et qu'ont encore les musiciens de nos jours de battre la mesure du pied devrait appartenir à la langue musicale. Mais comme celle-ci a un équivalent dans le terme de mesure, la désignation de pied s'est conservée dans la versification seulement. Dès qu'il était entendu que l'accentuation remplaçait la quantité, il n'y avait pas grand inconvénient à conserver la terminologie et la notation gréco-latines, sans craindre, comme le rapporteur Choron, que la représentation des syllabes accentuées par le signe prosodique de longueur — et des syllabes sans accent par le signe de brièveté ⏑ ne donnât des idées fausses, en faisant croire, comme il le disait, « que M. Scoppa prétend trouver dans nos vers des pieds métriques formés de longues et de brèves, pendant qu'il n'y cherche en effet que des pieds rythmiques,

---

[1] Pour M. Ténint, *pied* est synonyme de syllabe ; pour M. Quicherat, d'accord avec l'Académie, « on nomme *pied* la réunion de deux syllabes ». Cependant, M. Quicherat prend aussi le pied comme synonyme de syllabe, quand il dit que « dans le vers de dix syllabes, la césure sera toujours le repos placé après le quatrième pied ».

formés de syllabes portant l'accent, et de syllabes passagères ».

Ces pieds rythmiques se réduisaient à :

l'iambe ⏑ — et son opposé le trochée — ⏑

l'anapeste ⏑ ⏑ — » » » le dactyle — ⏑ ⏑,

soit deux pieds binaires et deux pieds ternaires, à l'exclusion de tous les autres qui, en effet, n'ont pas plus de raison d'être que la succession de deux temps forts ou de trois temps faibles en musique, puisque les termes de forts et de faibles ne sont que relatifs et n'ont de sens que par comparaison.

Scoppa cite comme exemple du vers iambique :

Des dieux jumeaux ayant chanté la gloire ;

du vers anapestique :

Je te perds, fugitive espérance :

Dieu d'amour, pour nos asiles.

Quant au vers dactylique, quoique la langue française n'ait pas de mots qui correspondent aux *sdruccioli* italiens, il résulte néanmoins du groupement de plusieurs syllabes : « les anapestes ci-dessus, dit Scoppa, peuvent être considérés comme dactyles, si j'ajoute à la tête du vers le mot *mais* :

Mais je te perds, fugitive espérance ».

Comme nous le verrons, ces formules si simples satisfont à toutes les exigences du rythme. Elles se prêtent à des combinaisons infiniment plus variées que ne le supposait Scoppa lui-même : habile à combattre les préjugés des littérateurs français, il ne se mit pas assez en garde contre ceux de sa propre nation ; il érigea en règle que tout vers n'est que la répercussion d'un même pied, comme toute phrase musicale n'est que la répétition d'une mesure semblable. Cette répercussion était limitée ; chacune des quatre sortes de pieds formait un vers de trois, un vers de quatre et un vers de cinq pieds, soit en totalité douze espèces de vers seulement. Scoppa croyait nécessaire toutefois d'admettre, à

côté de son rythme parfait, composé de pieds uniformes, un rythme imparfait avec des pieds de nature différente, dits pieds de supplément. Ainsi, le vers iambique :

Celui — qui met — un frein — à la — fureur — des flots

ne lui semble pas mériter, à la rigueur, d'être appelé parfait, parce que l'article *la* du quatrième pied, quoiqu'il ait essentiellement un accent tonique, puisqu'il n'y a pas de mot sans accent, le perd par son rapport intime avec le substantif *fureur ;* il devient bref, et ainsi *à la* se change en un pied pyrrhique, un pied de supplément. Le comte Daru, tout en concluant également à l'existence de pieds et par conséquent d'un rythme dans la langue française, n'y trouvait qu'un rythme imparfait ayant le droit d'interrompre la symétrie par l'interposition de pieds différents.

Scoppa subordonnait ainsi l'accentuation à la syntaxe, et, bien qu'il prétendît que cette licence ne dérangeait pas l'harmonie du vers réduit à ses cinq pieds d'ordonnance, et que l'oreille n'en était point choquée, l'adoption d'un pied faux en remplacement d'un vrai n'en renversait pas moins de fond en comble sa théorie basée sur le principe de pieds soit binaires, soit ternaires ; la scansion *à la fureur* établissait une succession de trois syllabes atones ; c'était en définitive une nouvelle sorte de pied (péon 4e) ajoutée aux quatre pieds fondamentaux.

L'Académie attribua le second prix à l'abbé Mabellini qui, tout en se séparant aussi nettement que Scoppa des auteurs de vers métriques, estimait que, malgré le peu de fixité de la prosodie française, on peut faire dans cette langue des vers hexamètres, pentamètres, saphiques, etc., comme les autres langues en font (1).

---

(1) Dans son *Tableau de la poésie française*, Sainte-Beuve, après avoir admis la possibilité de composer, dans certaines conditions, des vers métriques à la façon de Baïf, ajoute :

« Nous avions terminé ces pages lorsque nous lûmes un mémoire sur ces deux questions : *Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française ? — Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rime ?* par le savant et modeste M. Mablin. Ce mémoire plein d'idées neuves et profondes et d'une érudition aussi forte qu'ingénieuse nous a prouvé, ce que, du reste, nous savions déjà, combien les questions dont il s'agit sont délicates et quelle témérité il y aurait eu de notre part à prétendre les trancher en passant. Nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer les lecteurs curieux de ces matières à l'opuscule même de M. Mablin. La distinction capitale entre l'*accent* et la *quantité* y est solidement établie et c'est à quoi les partisans du système métrique n'avaient pas pris garde. »

L'ex-roi de Hollande se montra peu satisfait des résultats du concours qu'il avait provoqué. Il protesta même contre le jugement de l'Institut : le mémoire n° 8 portant une épigraphe qui en indique le sens :

Molière, enseigne-moi l'art de ne plus rimer.

méritait à son avis le prix bien mieux que celui de l'abbé Scoppa : « l'auteur, dit-il, quoique d'une opinion contraire à la mienne dans ses conclusions, démontre d'une manière irrécusable l'inconvenance de la rime ». Or, c'était là, pour le comte de St Leu, le point essentiel que Scoppa avait quelque peu laissé dans l'ombre. La question selon lui était restée indécise. C'est pourquoi il adressa en 1819 à l'Académie un *Mémoire sur la versification et essais divers* dont la troisième édition en deux volumes parut en 1825 et 1826 sous le titre d'*Essai sur la versification*. Il y réduisait ses anciennes interrogations à ces deux points :

« Pourquoi ne peut-on pas adapter le rythme des Grecs et des Latins à la versification française ? — N'y a-t-il réellement pas en français d'autre manière de versifier qu'en rimant ? »

Pour rectifier les idées de Scoppa et de Mabellini, le comte de St Leu avait appelé à son aide un troisième abbé italien, le savant Baïni, directeur de la musique pontificale. Celui-ci considérait la rime comme une beauté étrangère, un ornement ajouté aux éléments de la versification : « de même qu'elle y est, elle pourrait ne pas y être. Lorsque la rime arrive, il y a déjà deux vers d'achevés. Or, si ces deux vers ne sont pas vers par eux-mêmes, la rime qui est certainement privée de réaction ne saurait faire changer de nature ce qui la précède ». Il soutenait, en outre, qu'un nombre déterminé de syllabes avec un repos au milieu et une rime au bout ne suffit pas pour constituer une véritable versification. « Malgré toute l'amélioration qu'elle a reçue depuis Malherbe, la versification française manque cependant de rythme, les syllabes accentuées y sont disposées à caprice, sans symétrie, sans aucune raison, de sorte que souvent celles d'un hémistiche ou d'un vers s'opposent diamétralement à celles du vers suivant. »

Ces vues ne s'écartaient pas des observations consignées dans le rapport du comte Daru à l'Institut sur le concours de 1813 et

citées comme épigraphe en tête de l'Essai du comte de St Leu (1). Daru est d'avis que « ce n'est pas dans la combinaison des finales que consiste l'art de la versification moderne ; il y a un nombre de syllabes déterminé, quelquefois une division nécessaire dans les syllabes, et chez quelques peuples l'accent à telle ou telle place est une des conditions prescrites au versificateur.... La rime ne fait pas même toute l'harmonie du vers français ».

Le comte de St Leu s'indigne « de l'esclavage barbare et puéril de la rime ». Mais il ne se borne pas, comme l'avait fait La Motte, à traduire les vers en prose. Il nous offre, comme exemple de sa méthode, des vers non rimés de sa propre composition, entre autres toute une tragédie de *Lucrèce* en cinq actes, un opéra de *Ruth et Noémi* en deux actes, et l'*Avare*, comédie en prose de Molière, réduite en vers. L'alternance entre les vers masculins et les vers féminins n'y est pas observée ; les vers masculins sont de beaucoup les plus nombreux. Dans d'autres morceaux, l'auteur s'est fait une loi de ne commencer que par une voyelle le vers qui suit la terminaison d'un vers féminin; il pratique ainsi, à la fin du vers, aussi bien qu'à la césure, l'élision de la syllabe féminine en excès, sans exclure, comme les anciens métriciens, les vers à désinence féminine.

Mais ce n'est pas tout. Le comte de St Leu part, comme Scoppa, du principe qu'un nombre déterminé de syllabes et la distribution symétrique des accents forment le vers. Seulement, pour lui le vers n'est pas nécessairement la répétition du même pied ; les pieds imparfaits acquièrent droit de cité au même titre que les autres ; l'exception est érigée en règle : au lieu d'admettre uniquement des formes d'accentuation purement iambiques ⏑ – ou purement anapestiques ⏑ ⏑ – (2) et leurs contraires, il approuve

---

(1) « Il est très-permis de douter que notre système de versification soit aussi favorable au talent que celui des anciens et même celui de tel ou tel peuple moderne. Il reste à savoir s'il est le meilleur dont la langue française soit susceptible. De ce que nos auteurs ont très-bien réussi, il s'ensuit qu'on peut encore réussir sans changer de méthode, mais non pas qu'il soit impossible d'obtenir le même succès par une méthode nouvelle. »

(2) Dans les citations qu'il fait des passages de la *Mérope* de Maffei, traduits en vers blancs par Voltaire, le comte de St Leu trouve conforme à sa proposition :

Il n'est plus aujourd'hui de semblables spectacles,

les alexandrins où des pieds binaires alternent avec des pieds ternaires :

Que toujours, dans vos vers, le sens coupant les mots...
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix. (1)

Et, de même, dans les vers de dix syllabes :

Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodi ges divers.

« Si l'on entremêle, dit-il, ces différentes distributions, on obtiendra plus de variété et l'on évitera toute espèce de monotonie. »

Mais il va plus loin, et renverse la définition si simple et

---

mais il répudie sans raison :

On ne peut vous cacher que la reine a la fièvre ;
Accordez quelque temps pour lui rendre ses forces.

Il ne nous est pas donné de comprendre comment les vers de Racine, accentués

3, 6, 9, 12 : Si pourtant à l'offense on mesure la peine
Si la haine peut seule attirer votre haine,

étant jugés bons, celui-ci est signalé comme répréhensible avec la même accentuation :

Je vous viens pour un fils expliquer mes alarmes.

(1) Si ce vers a la distribution prescrite, pourquoi n'en est-il pas de même de celui-ci :

Mon fils n'a plus de père et le jour n'est pas loin...

Pourquoi le vers identique :

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur,

est-il considéré comme une ligne de prose, « à laquelle Talma lui-même ne parviendrait pas à donner par la déclamation un rythme quelconque » ?

si lucide que Scoppa avait donnée du pied poétique : appliquant, à l'instigation de Baïni, à la mélodie les termes usités dans l'harmonie, il signale entre les accents, outre les intervalles de tierce en tierce (soit – ⏑ –) et de quarte en quarte (– ⏑ ⏑ –) ceux de quinte en quinte (– ⏑ ⏑ ⏑ –) et cite des exemples où l'alexandrin est accentué :

2 — — 6. 8 — — 12 : Suspende l'hémistiche, en marque le repos...
— — 4. 6 — — 10. 12 : Ensevelir son crime ou ne mourir jamais...
2 — — 6 — 9 — 12 : Ayez pour la cadence une oreille sévère...
— 3 — 6. 8 — — 12 : Et les mots pour le dire arrivent aisément...

L'abbé Baïni ayant écrit un *Essai sur l'identité du rythme poétique et musical,* il n'aurait pas dû perdre de vue pourtant qu'il n'existe pas de mesure ayant un temps fort et trois temps faibles et que, par conséquent, ses distributions d'accents de quinte en quinte ne sont pas traduisibles en musique; car il est inexact de prétendre qu'il y a, non pas deux, mais trois sortes de mesures dont on fait usage dans la pratique, savoir la double, la triple et la quadruple ; la mesure à quatre temps ne peut être que la réunion de deux mesures à deux temps (par exemple quatre noires) ou une mesure à deux temps de valeur double (par exemple deux blanches).

Pas plus que celle de Scoppa, mais pour d'autres raisons, la réforme du comte de St Leu n'atteignait le but qu'il avait en vue : la forme extérieure et principale du rythme, la rime, était sacrifiée sans profit ni compensation, puisqu'on n'obtenait pas une symétrie plus grande du rythme intérieur. Tout se bornait sous ce rapport à la justification de l'alexandrin tel qu'il avait toujours existé, sauf la proscription de vers dont les accents étaient séparés par des intervalles de quatre ou de cinq syllabes désaccentuées.

Le deuxième volume de l'*Essai sur la versification* contenait, outre une nombreuse collection de jugements sur le mérite ou la démérite de la rime et de la versification française en général, des aperçus et des analyses des travaux présentés au concours de 1813. Dans la plupart de ceux-ci, il est tenu compte du rôle de l'accent. Le rapport de l'Académie, que cite le comte de St Leu, dit à propos du mémoire portant le n° 13 : « L'auteur croit que, pour composer

des vers mélodieux, il suffit que les vers aient une somme égale de temps ou de longues et de brèves ; il veut, par exemple, que le grand vers alexandrin soit composé de 4 longues et 8 brèves, c'est-à-dire de 24 temps... »

Ce système a été reproduit il y a quelque vingt ans. Notre dessein n'étant pas de rechercher, comme l'a fait récemment M. Combarieu, les rapports entre la poésie et la musique, mais bien d'étudier le mécanisme du vers en lui-même, nous ne nous arrêterons pas plus que de raison à la théorie du vers fondamental, que M. Becq de Fouquières a exposée dans son *Traité général de versification française.* De même que Scoppa considérait le pied comme une mesure, M. Becq de Fouquières affirme à son tour qu'un vers n'est autre chose qu'une phrase musicale. Préoccupé, comme les métriciens, de l'assimilation du vers français à la prosodie grecque d'une part, à la musique de l'autre (deux adaptations qui n'en font qu'une, puisqu'elles reposent l'une et l'autre sur la quantité) le commentateur de Baïf et de Joachim du Bellay, nous l'avons vu déjà, regarde comme une idée absolument fausse leur imitation des vers grecs ou latins d'après la durée des syllabes. Mais en s'appuyant sur le fait physiologique de la respiration, il s'efforce de traduire tous les vers en mesures à $^6/_8$, comme le fâcheux de Molière mettait toutes les côtes en ports de mer, ce qui amène tout naturellement des discordances choquantes entre l'accent et le temps fort de la mesure. Dans les *Principes de l'esthétique contemporaine,* M. Guyau fait également reposer l'alexandrin, type du vers français, sur cette loi que, si l'on fait entendre douze syllabes, les unes brèves, les autres longues, une sorte de moyenne s'établit entre leur quantité devenue incertaine aujourd'hui ; avec ses douze notes supposées égales en durée et qui se subdivisent en groupes de six, le vers français forme une phrase de deux mesures à deux temps, ordinairement à $^6/_8$, parfois à $^2/_4$, souvent mixtes. Dans cette phrase, la sixième note (hémistiche) tombe sur le temps frappé de la première mesure et la douzième sur le temps frappé de la seconde. « Ainsi, dit M. Guyau, rentre par degrés dans le vers moderne la considération de la *quantité.* »

Or, le vers fondamental de M. Becq de Fouquières, avec ou sans les tempéraments qu'y introduit M. Guyau, repose sur la même illusion que le pied fondamental des métriciens, par la raison que le vers, l'hémistiche et le pied n'ont pas plus de

quantité que la syllabe. Comme le dit fort bien M. Combarieu qui oppose de très solides objections à la théorie du vers fondamental, « le poète n'est pas maître de la durée; il ne la connaît que par des nombres, c'est-à-dire des abstractions, sans savoir à quelle portion de la durée ces nombres correspondent; alors même qu'il a l'air de la mesurer au moyen des accents rythmiques, cette mesure échappe à toute détermination précise ».

Mais de ce que le poète fournit des formules algébriques que le musicien traduit librement en valeurs arithmétiques, il ne s'en suit pas, comme le prétend M. Combarieu, que le rythme musical soit indépendant du rythme poétique, le musicien indépendant du poète, que l'alliance des deux arts soit impossible, et que le rythme poétique soit aussi différent du rythme musical que le rythme de la prose est incompatible avec celui du vers. Les exemples qu'il invoque à l'appui de sa thèse prouvent absolument le contraire.

« Ce vers de *Don Juan* », dit-il,

" Giov*inet*te, che *fatt* (e) all' a*mo*re

est très nettement rythmé, la 3e, la 6e et la 9e syllabes étant accentuées de manière à former trois anapestes... Le premier récitant venu, cela est de toute évidence, ne soumettra pas à un traitement égal toutes les parties du vers, et malgré cela l'impression du rythme subsistera. Voyez, au contraire, comme toutes les valeurs s'égalisent dans la notation de Mozart. Bien qu'il eût pu traiter le texte tout autrement, Mozart a conservé le mouvement anapestique, en plaçant aux temps forts les syllabes accentuées; mais il a décidé, comme c'était son rôle spécial de le faire, que chaque syllabe aurait la valeur d'un huitième de ronde et qu'un groupe de six syllabes formerait par conséquent une mesure à $^6/_8$. »

Or, il est bien vrai que Mozart pouvait traduire à volonté chaque pied par une mesure quelconque, parce que, en effet, « le rythme du vers ne détermine en rien le genre de mesure musicale ». Il a préféré l'isochronisme des syllabes à leur inégalité; c'est en cela que consiste l'indépendance du musicien. Mais malgré tout son génie, Mozart ne pouvait traiter le texte autrement qu'en lui conservant le mouvement imposé par le poète, déplacer les accents de manière à changer les pieds anapestiques en pieds iambiques, trochaïques ou dactyliques. C'est en

cela que consiste la dépendance du musicien, ou, pour mieux dire, la bonne entente entre les deux collaborateurs, chacun parlant sa propre langue et restant dans ses attributions spéciales.

Autre exemple. En vue de démontrer que « l'étendue du vers ne détermine en rien l'étendue de la phrase musicale » M. Combarieu cite deux vers dont le premier a six syllabes et le second quatre seulement :

C'est en vous que j'ai foi,
Parlez pour moi ;

Gounod les a notés de telle sorte que le second produit deux mesures comme le premier. M. Combarieu en conclut à bon droit que le musicien peut conserver le même *dessin* pour un vers de quatre que pour un vers de six syllabes. La coïncidence du texte et de la musique ne s'établit pas, en effet, par la supputation du nombre des syllabes, mais par le nombre et la position des accents. Or, les deux membres ci-dessus ont le premier deux pieds ternaires et le second deux pieds binaires :

C'est en *vous* — que j'ai *foi;*
Pa*rlez* — pour *moi.*

Ils sont ainsi en concordance aussi parfaite que les vers de six et de neuf syllabes de la chanson :

Mal*brough* — s'en *va* — t'en *guerre,*
Miron*ton* — miron*ton* — miron*taine.*

Que l'on prenne, au contraire, les quatre pentasyllabes :

2 : 5 : Sa *voix* redou*table* Un *bruit* formi *dable*
1. 3. 5 : *Trou*ble les en*fers;* *Gron*de dans les *airs,*

le même dessin conviendra au premier et au troisième, au deuxième et au quatrième ; le rythme est croisé comme la rime. Mais quoiqu'ils aient tous le même nombre de syllabes, le musicien ne pourra chanter sur le même air le premier membre et le second vers, non plus que le troisième membre et le quatrième vers ; il ne pourra les accoupler qu'en faisant subir à sa notation la même

modification qui existe dans le texte poétique [1]; preuve non moins évidente que l'un n'est pas indépendant de l'autre.

Enfin, le monologue de la *Damnation de Faust* qu'analyse M. Combarieu se termine par ces deux vers mieux rythmés que beaucoup d'autres :

Oh ! qu'il est *doux* de *vi*vre au *fond* des *soli*tudes,
Loin de la *lut*te hu*mai*ne et *loin* des *multitu*des.

Berlioz renferme chacun des deux premiers hémistiches en trois mesures ; les syllabes correspondantes ont la même valeur ; les deux membres sont moulés l'un sur l'autre. Dans les deux autres hémistiches, au contraire, la durée du second, comme celle de chacune de ses articulations, est double de la durée du premier, ce qui n'empêche pas la poésie et la musique d'être parfaitement adéquates.

Abstraction faite de la durée, on peut donc dire avec Scoppa que le pied poétique représente une mesure musicale (quelconque) et avec M. Becq de Fouquières qu'un vers n'est autre chose qu'une phrase musicale (quelconque). M. Combarieu ne croit pas d'ailleurs que l'analogie entre les syllabes accentuées et les syllabes atones d'une part, les temps forts et les temps faibles de l'autre suffise pour justifier « l'inadmissible assimilation de la poésie et de la musique ». L'erreur consiste selon lui à s'imaginer que le rythme musical est simplement formé par une succession de temps forts et de temps faibles, élément rudimentaire, infime et négligeable devant la richesse d'une construction mélodique ; tandis qu'il comporte le choix d'une unité de temps et le groupement d'un certain nombre de valeurs correspondant à cette unité, puis le membre de phrase, la phrase, la période, la strophe, la symétrie de deux groupes de strophes, enfin la correspondance de deux ensembles formés par des groupes de strophes : « de ces divers éléments, les moins importants sont les temps forts et les temps faibles de la mesure, les plus importants au contraire sont fournis par les divisions de la période, de la strophe et de

---

[1] A moins de sacrifier la langue à la musique, comme le fait M. Becq de Fouquières quand il déplace l'accent du verbe *trouble :*

Sa *voix* — redou *ta*ble
Trou*ble* — les en*fers*.

tout l'ensemble ». Autant vaudrait dire que la cellule embryonnaire est de peu d'importance dans le tissu organique. Sans doute, il y a une grande distance entre « un drame de Racine ou de Molière et une fable de La Fontaine, une épître de Voltaire, une *Nuit* de Musset, un poème de la *Légende des siècles* ». Mais toutes ces sortes de compositions ont pour principe commun le vers composé de pieds. C'est pourquoi l'élément rudimentaire a la même importance technique que ses développements sur une plus vaste échelle; les phénomènes changent, la loi reste la même.

C'est surtout dans l'habitude qu'ont prise les musiciens de déchiqueter les textes de leurs opéras pour se livrer à de fastidieuses redites et d'oiseux papotages, que M. Combarieu voit la preuve de leur indépendance. Il ne professe pas la même antipathie que M. de Banville pour « ce fantôme masqué qu'on nomme l'*usage* et qui a autorisé tant de niaiseries et tant de crimes ». Pour lui, « l'usage est une faiblesse devant laquelle il faut s'incliner, sinon servilement, du moins dans une mesure que le goût, le tact et l'adresse peuvent seuls fixer ». Il réclame pour les musiciens les licences que M. de Banville refusait à bon droit aux poètes, c'est-à-dire la faculté de dénaturer l'orthographe et la prononciation, en se fondant également sur l'usage. Parce que Grétry a écrit contre ses propres principes:

U*ne* fiè*vre* brûlante,

parce que d'autres compositeurs illustres, Meyerbeer en tête, ont commis l'un ou l'autre de ces barbarismes dont Castil-Blaze a vainement assayé de purger la langue de l'opéra, M. Combarieu estime qu' « une habitude sanctionnée par la pratique des grands maîtres s'impose et prend force de loi ». Il convient cependant que « cette faculté de déplacer les accents n'est sans doute pas illimitée; car elle produirait des effets grotesques ou monstrueux; elle n'en est pas moins réelle et constitue peut-être pour notre langue une infériorité dont il faut prendre son parti ». Il ne persiste pas à croire que le rythme poétique soit absolument distinct du rythme musical; les musiciens français voudraient avoir une loi déterminant la place de l'accent dans les mots; « il est malheureusement très difficile, pour ne pas dire impossible, d'en indiquer une, analogue à celles qui règnent en allemand et en italien ».

Nous en revenons ainsi à notre objet spécial et nous chercherons à démontrer qu'il est très facile, au contraire, de soumettre la langue et le vers français à des règles d'accentuation aussi précises que celles des autres nations. Pour déblayer le terrain, nous examinerons d'abord les causes des divergences et des incertitudes qui règnent encore à ce sujet parmi les prosodistes.

Dans son *Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versification* qui parut en 1840, Paul Ackermann regarde le rapport du nombre des accents au nombre des syllabes comme le véritable fondement du vers français : le pied (la mesure dans la musique) doit contenir un temps fort, une syllabe accentuée. Il n'y a donc, à proprement parler, que des pieds de deux ou de trois syllabes, puisque deux et trois sont les seuls nombres divisibles seulement par l'unité (1). Un temps fort supposant un temps faible, on ne peut pas imaginer un pied et à plus forte raison un vers de moins de deux syllabes. « Cependant nos anciens auteurs affirmant toujours que c'est la consonnance ou rime qui constitue le vers, on tenta de faire des vers d'une syllabe ; j'en vais rapporter un, seulement pour le ridicule (De — Ce — Lieu — Dieu — Sort — Fort, etc.). » Cette critique n'empêcha point M. Ténint de croire à l'existence d'un vers monosyllabique, parce qu'un poète distingué, M. Jules de Rességuier s'était avisé d'écrire le sonnet : Fort — Belle — Elle — Dort, etc. « Quand on songe, dit M. Ténint, qu'à part l'immense difficulté de ce vers, le sonnet offre déjà de très grandes entraves, on reconnaît que c'est là le plus étonnant tour de force qui ait jamais été fait en versification. » Et il n'y trouve rien de ridicule, « d'abord parce que le sonnet est gracieux, ensuite parce que c'est une épitaphe pour un tombeau de jeune fille, et que le monosyllabe convient pour les inscriptions ». Tour de force et style lapidaire à part, M. de Gramont pense que les vers d'une syllabe ont été et seront toujours encore plus rares que ceux de deux syllabes, non pour la difficulté grande qu'ils présentent, mais pour le mauvais effet harmonique que produit

---

(1) Ackermann admet bien, comme le comte de St Leu, un pied de quatre syllabes dérivé du pied binaire, mais à la condition que ce pied ait deux accents :

Rare et fa*meux* | esprit, dont la fertile veine...

Or, un pied à deux accents forme deux pieds :

Rare et fa|meux es|prit.

leur tonique pressée contre la tonique finale des vers qui les précèdent. M. de Banville a donc tort de s'en tenir, comme M. Ténint, à nos anciens auteurs, et de répéter avec les traités de versification qu'il y a en français des vers de toutes les longueurs, depuis le vers d'une syllabe jusqu'au vers de treize syllabes. L'épigramme de Marot que cite M. Ténint (Linote — Bigote — Marmotte — Qui couds, etc.) aussi bien que l'épître de Scarron (Un pauvret — Très maigret — Au col tors, etc.) sont de simples successions de pieds binaires ou ternaires. Le quatrain de Victor Hugo : On doute — La nuit — J'écoute — Tout fuit, — ne forme qu'un seul vers de dix syllabes coupé par le milieu :

On doute la nuit — j'écoute ; tout fuit,
Tout passe ; l'espace — efface le bruit ;

car deux syllabes, dit M. de Gramont, et *à fortiori* une seule syllabe, cela ne peut suffire à constituer par soi-même de véritables vers ; ce sont de simples rimes et comme des échos qui empruntent leur valeur aux vers plus longs auxquels ils se trouvent joints.

Ackermann regarde comme une illusion de prendre pour des vers les simples pieds des *Djinns*, soit qu'ils aient deux syllabes (Murs, ville — Et port — Asile — De mort, etc.) ou même trois syllabes :

Ce bruit vague — qui s'endort,
C'est la vague — sur le port.

« Les mètres de une, de deux et de trois syllabes, conclut-il, ne peuvent pas renfermer une symétrie accentale ; car pour une symétrie, il faut au moins deux termes ; ils ne sont donc pas vers en eux-mêmes. »

Quant au pied uniaccental de quatre syllabes, il le relègue dans la prose. Le pied de cinq syllabes :

Mais je ne me crois *pas* | si chéri du Parnasse

lui semble languissant. S'il doit être généralement rejeté, à plus forte raison celui de six syllabes :

Je ne me souviens *plus* | des leçons de Neptune. (1)

Ackermann loue M. Quicherat d'avoir posé une loi rythmique au vers alexandrin et de s'être « beaucoup approché de la vérité » en affirmant que sa perfection consiste dans la symétrie de quatre accents toniques dont deux placés sur le premier hémistiche et les deux autres sur le dernier, soit deux accents nécessaires, celui de l'hémistiche et celui de la rime, et deux autres dont la place varie entre l'une des quatre premières syllabes de chaque membre. Ackermann regrette seulement que cet estimable grammairien n'ait pas cherché à constituer le pied « sur qui tout pose et sans quoi l'on ne peut marcher ». Il est certain, en effet, que la distinction entre la prose et les vers ne consiste pas uniquement, comme le veut M. Quicherat, en ces trois points : la limitation du nombre des syllabes, la rime et la proscription de l'hiatus. Le pied, toujours dissyllabique selon lui, peut bien servir à la scansion d'un vers tel que :

La *mer*, par*tout* la *mer !* des *flots*, des *flots* en*cor*.

Mais que deviennent alors les deux accents de chaque hémistiche ? sa règle de symétrie en comporte évidemment trois.

Par contre, dans le vers :

Oui, je *viens* dans son *tem*ple ado*rer* l'Éter*nel*,

chaque hémistiche a ses deux pieds de rigueur ; seulement ils ne sont plus dissyllabiques.

La fausse règle de symétrie de M. Quicherat conduit Ackermann à stipuler que « quand le vers de douze syllabes a moins de quatre

---

(1) Choron s'était étonné déjà que les moindres vers de Scoppa fassent de trois pieds, ses moindres pieds de deux syllabes. Scoppa était allé au-devant de l'objection en faisant remarquer que deux pieds ne sont pas un vers parce qu'ils ne forment pas une série : « ajoutez aux deux pieds un troisième, la série sera tout-à-fait décidée, et trois pieds, qui font au moins six syllabes, seront un vers ». Le raisonnement était juste, mais le calcul est inexact ; car cinq syllabes suffisent pour constituer trois pieds et par conséquent un vers :

Prête - *moi* ta — *plu*me....

*Ou*vre - *moi* ta — *por*te....

accents, il devient mètre de prose », comme dans ces vers de Corneille :

Et je m'imagi*nais* dans la divini*té*....

Faites son châti*ment* de sa confusi*on*....

Je *sais* ce que tu *vaux* et ce que je te *dois*....

Cher*chez* le plus u*tile* en cette occasi*on*....

Sei*gneur*, vous empor*ter* en cette extrémi*té*,
C'est plu*tôt* dése*spoir* que générosi*té*....

On ne *perd* les É*tats* que par timidi*té*....

Aux *noms* de conqué*rant* et de triompha*teur*,
Il veut *join*dre le *nom* de pacifica*teur*.

Mais en revanche quand un vers a cinq ou six accents, M. Quicherat juge qu'il est mal cadencé : « un hémistiche qui a plus de deux accents étonne l'oreille par sa marche saccadée ». Et il cite en exemple ce vers qui n'a vraiment rien de cahoté :

Cal*chas*, dit-*on*, prépa*re* un pompeux sacrifice.

Avec ses quatre accents d'ordonnance, l'alexandrin dont se sert Boileau pour imiter l'allure d'un cheval :

Appren*ti* cava*lier* galo*per* sur ta *trace*

est sans contredit plus sautillant que le vers où Du Bartas se flattait d'avoir fait des hypotyposes :

Le champ plat bat, abat, détrappe, grappe, attrape
Le vent qui va devant.

« M. Hugo, dit à son tour Ackermann, et en général toute la nouvelle école, qui a voulu éviter le prosaïsme du rythme de Voltaire, a multiplié les accents et est tombée dans un défaut contraire ; en ôtant de la platitude au rythme de l'alexandrin, on lui a donné de la dureté. Exemple :

Trois *monts* bâ*tis* par l'ho*mme* au *loin* per*çaient* les *cieux* ».

M. de Gramont qui trouve au contraire l'alexandrin d'autant

plus harmonieux que les toniques y sont plus nombreuses et plus régulièrement distribuées, cite le même vers parmi d'autres spécimens d'alexandrins à six toniques, mais c'est pour en faire apprécier la valeur harmonique. « Tous ces vers, dit-il, sans que la pensée offre souvent rien de bien notable, sont cependant d'une beauté, d'une ampleur et d'une sonorité qu'il n'est guère possible de méconnaître. Évidemment aussi, ces qualités résultent surtout de ces accents qui se succèdent en faisant accord et qui obligent, pour ainsi dire, à scander le vers. »

La vérité, non pas approximative, mais absolue, c'est que le pied peut être binaire ou ternaire, et que, par conséquent, l'hémistiche peut avoir deux ou trois accents, ce qui donne, pour le vers entier, un total de quatre, de cinq ou de six pieds.

Au lieu de s'en tenir à ces données positives, les prosodistes romantiques, pour ne pas jeter dans le Barâthre de la prose une infinité de vers nés viables et parfaitement conformés, renoncèrent à la classification de Scoppa et à la délimitation exacte du pied « sur qui tout pose et sans quoi l'on ne peut marcher ». De la même façon que M. de Banville faisait de la rime la créatrice, ils prirent la césure pour l'unique organisatrice du vers. Comme la notion du pied, et par conséquent des accents intérieurs, lui fait entièrement défaut, M. Ténint le remplace par un vers sans césure d'une à six syllabes ; les vers composés se forment par la juxtaposition de vers simples ou unités. La césure s'applique à chaque partie du dodécasyllabe. Mais d'après M. Quicherat, « quoique le vers alexandrin puisse se couper en différents endroits et par conséquent avoir différentes césures, nous entendons par ce mot la césure par excellence, c'est-à-dire celle de l'hémistiche ».

A ceux qui contestaient l'existence d'un rythme dans le vers français, Scoppa lui-même avait répondu que l'alexandrin sera toujours rythmique, même s'il n'a, selon la règle, que le seul accent de la césure et que le vers de dix syllabes le sera également, même avec le seul accent de la quatrième syllabe. Dans la préface des *Vers d'un philosophe,* M. Guyau est d'avis que le vers existe, au moins à l'état embryonnaire, dès qu'il y a mesure, et, pour l'alexandrin, césure ; dans les *Problèmes de l'esthétique contemporaine,* il cherche à réagir contre les tendances plus anarchiques que libérales de l'école romantique : partisan de la césure médiale au point d'en

faire la loi essentielle, primordiale de notre grand vers, il n'en autorise le déplacement que dans certaines conditions déterminées qui constituent alors des variétés de l'alexandrin classique ; elle doit donc couper le vers, soit en deux membres égaux, ce qui est l'idéal, soit en deux parties inégales dont les nombres offrent des rapports simples et soient divisibles par le même chiffre ; au delà de ces limites, on tombe dans la prose. Quant aux accents toniques, ils ne jouent d'après lui qu'un rôle secondaire ; ils subdivisent d'une façon plus ou moins irrégulière les deux membres ainsi obtenus, varient le rythme, brisent la raideur primitive de l'alexandrin.

Tandis que le système de M. Ténint se réduisait à la césure mobile sans autres accents, la théorie de M. Guyau se résumait en ces deux points : césure généralement fixe, accents mobiles. Le premier sacrifiait l'unité du vers à sa variété ; le second sacrifiait la variété à l'unité.

On aurait évité bien des discussions aussi vaines que passionnées si l'on s'était attaché de part et d'autre à établir sur un fondement moins vague qu'un simple dénombrement de syllabes les caractères propres aux différentes espèces de vers. L'alexandrin classique avec sa césure médiale n'est pas, comme le pensait M. Guyau, un idéal dont il est permis de s'écarter dans certaines circonstances ; c'est le véritable, le seul alexandrin. Il peut bien avoir plusieurs césures, mais celle du milieu est de rigueur, parce que la division en deux hémistiches est la marque qui le distingue de tous les autres vers. Ce n'est donc pas sans raison qu'au XVIIe siècle on se montrait à cet égard d'un rigorisme qui semble maintenant excessif, tellement que Scudéry trouvait insuffisante la césure du vers :

Parlons-en mieux ; le roi fait honneur à votre âge.

Sainte-Beuve, et beaucoup d'autres prosodistes après lui, étaient dans l'erreur quand ils affirmaient l'existence d'un alexandrin romantique non divisé en deux parties égales par la césure fixe qui forme l'élément stable du rythme. Les alexandrins, comme les jésuites, sont tels qu'ils sont ou ils ne sont pas. C'est à prendre ou à laisser. En Italie où le grand vers est le décasyllabe, en Allemagne, en Angleterre, partout on se passe de césure médiale ; mais dès que l'on veut imiter le vers spécifiquement

français, le partage en deux moitiés devient obligatoire ; en italien, le vers *alessandrino* ou *martelliano* se compose non seulement de deux hémistiches masculins *(tronchi)*, mais de deux hémistiches féminins *(piani)* :

Fur le passioni umane — le stesse in ogni etate :
Son tutte le nazioni — da un sol principio nate,

sans compter les *sdruccioli* qui n'ont point d'analogues en français.

La poésie allemande offre d'innombrables exemples de ces hémistiches féminins qui permettent de disposer indifféremment le vers sur une ou sur deux lignes avec une rime à chaque articulation ou seulement de deux en deux membres. C'est le grand vers des versions modernes des *Nibelungen* avec ses six accents :

In *Süd*land *wohnt* ein *Kö*nig — ge*wal*tig, *reich* und *mild.*

De la même manière, nos anciens poètes admettaient la césure féminine sans élision [1] :

Sonnez, sonnez, trompettes — tambours du régiment ;
Voilà la belle morte, — j'en ai le cœur dolent.

Les différentes versions de la chanson de geste de la reine *Berte aux grands piés* portent :

La dame fut el bois — qui durement ploura....
La dame fut el bois — dessous un arbre assise....
Par le bois va la dame — qui grand paour avait....
En la forêt fut Berte — qui est gente et adroite....

La fixité de la césure médiale pondérait ainsi les deux tronçons à volonté masculins ou féminins. Les maîtres d'autrefois faisaient

---

[1] Alixandres commande — l'ost amener avant.
(Roman d'Alixandres, XIIe siècle.)

preuve d'un sentiment très juste et très délicat en tenant compte de la symétrie plus que de l'arithmétique ; leur alexandrin comportait douze, treize ou quatorze syllabes, leur vers commun dix, onze ou douze [1].

Une supputation plus rigoureuse produisait, par le repos de la césure sur une syllabe atone, une déformation complète du vers :

Priez, princes — qui avez seigneurie,
Rois, ducs, comtes — barons pleins de noblesse,
Gentils hommes — avec chevalerie....

CH. D'ORLÉANS.

L'incohérence était flagrante quand les deux formes alternaient comme dans ces vers de Villon :

Homme sage — ce dit-il, a puissance
Sur les planètes — et sur leur influence,

ou dans le *Cry du prince des sots* de Pierre Gringore :

Sotz lunatiques — sotz estourdis, sotz sages,
Sotz de villes — de chasteaulx, de villages,
Sotz rassotés — sotz nyais, sotz subtils...

La césure féminine reposant sur une tonique et le compte des syllabes se trouvaient, au contraire, exactement observés par le rejet dans le second membre de la syllabe en excès. Cette dernière forme alternait, soit avec la première :

El roiaume de Fran-ce n'a nul si loée
Huon de Villeneuve — l'a moult estroit gardée,

---

[1] Malherbe s'est souvenu de ces excellentes coupes dans sa chanson à la marquise de Rambouillet : « Chère beauté que mon âme ravie », dont chaque sixain présente des vers de 7, de 8 et de 10 syllabes alternant avec des vers de 9 et de 11 syllabes :

Comme son pôle — va regardant....
Après les neiges — et les glaçons....
Avec prière — d'y compâtir....
Plus je la supplie — moins est de merci....
En vous seule on trouve — qu'il gèle toujours...
Tant soit-il extrême — ne vous émeut pas...
M'ôter l'espérance — de rien obtenir...

soit avec la seconde, comme dans la chanson du châtelain de Coucy :

Et quand joie — me faut, bien est raisons
Qu'avec ma joi—e faillent mes chansons,

ou dans la ballade d'Eustache Deschamps sur la mort de Guillaume de Machau :

Rothes, guiter — ne, flaustres, chalemie,
Traversaines — et vous nymphes des bois,
Tympane aussi — mettez en œuvre dois.

Que la syllabe atone fût apocopée ou qu'elle comptât dans le second membre, la césure avait pour objet de couper le vers en deux parties commensurables. Elle remplissait ainsi une fonction rythmique.

Au XVIe siècle seulement, Jean Lemaire des Belges et Clément Marot cessèrent d'employer la césure féminine, et Sibilet, dans son *Art poétique* proscrivit l'*e* féminine non élidée; « car, disait-il, la syllabe ne pourrait se faire à cause des consonnances et y resterait son rompu et non plein ».

Il est regrettable que cette règle et cet usage également absurdes aient eu assez d'empire pour faire tomber en désuétude les coupes impaires non moins symétriques et, par conséquent, non moins harmonieuses que les coupes paires. La césure à son plein ou élidé passa à l'état de chose jugée lorsque la règle inepte de l'*Art poétique* de Sibilet eut été confirmée par le précepte plus étroit encore de l'*Art poétique* de Boileau :

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos [1].

Ackermann conteste avec raison que le sens doive toujours suspendre l'hémistiche et que, selon le précepte de Richelet repris

---

[1] Comme le remarque Ackermann, « ce précepte est aussi peu juste d'expression que de sens ; car *couper les mots* ce serait proprement faire la césure à la façon des Latins, c'est-à-dire mettre un mot partie dans un pied, partie dans un autre ». Or, il est bien évident que Boileau n'entendait pas rétablir la césure féminine ; pour lui, le sens qui coupe les mots signifie, au contraire, que l'alexandrin doit avoir une césure masculine ou masculinisée par l'élision.

en sous-œuvre par M. Quicherat, dans le vers de douze syllabes il y ait nécessairement un repos après les six premières. Il constate chez les meilleurs versificateurs le déplacement fréquent de la pause : « les vers de la *Henriade*, dit-il, qui sont faits d'après la règle rigoureuse qu'il faut toujours couper l'alexandrin par le milieu forment pour l'oreille la lecture la plus monotone et la plus fatigante qui existe. Dans nos vers, partout où il y a un repos, il y a un point d'appui ; mais la réciproque n'a pas et ne doit pas avoir lieu ».

La césure est, en effet, d'ordre logique ; elle indique les arrêts du sens dans le débit. Elle échappe par là à toute réglementation. M. de Banville avait beaucoup plus raison qu'il ne le supposait quand il disait, en restreignant à l'enjambement ce qui n'est pas moins vrai pour la mesure en général : « Interrogez les versifications de tous les peuples, de tous les pays, de tous les temps ; partout le sens suit son chemin et le rythme suit son chemin, chacun d'eux allant, courant, volant avec toute liberté, sans se croire obligés de se mêler et de se confondre et de régler leur pas l'un sur l'autre.... Dans Homère, dans Virgile, dans Pindare, dans Horace comme dans Aristophane, la phrase toujours libre, sans liens, se coupe au gré du rythme, mais non au gré du sens qui poursuit son chemin comme il veut ».

De ce qu'il peut y avoir un point d'appui, un accent sans repos, Ackermann conclut que la règle telle que l'a formulée Boileau « doit être et demeure abrogée. La question se réduit à ceci : qu'il y ait toujours à la sixième syllabe un accent tonique aussi sensible que ceux du vers qui le sont le plus ». Cet accent peut donc à volonté couper ou ne pas couper les mots, et, lors même qu'il les coupe, il peut le faire sans suspendre l'hémistiche, sans en marquer le repos.

Dans le même ordre d'idées, M. de Gramont estime qu'à partir du XVIe siècle, on était arrivé à méconnaître totalement le caractère purement rythmique à l'origine des divisions du vers alexandrin, et l'on y avait remplacé les coupes harmoniques par des coupes grammaticales. D'accord avec nos anciens poètes, il ne trouve rien de plus choquant comme son dans le vers

C'était une musi — que charmante et profonde,

que dans l'alexandrin :

C'était une musique — ineffable et profonde. (1)

« La règle du demi-repos, dit-il, est maintenant tombée en désuétude. La phrase peut être coupée en n'importe quelle place du vers, mais la tonique médiane (car il n'y a plus de raison pour dire la césure) doit être maintenue aussi rigoureusement que la tonique terminale. »

Cette reconnaissance absolue de la loi de l'alexandrin n'implique aucunement l'exclusion d'autres vers du même nombre de syllabes, conformés d'une manière entièrement différente. Les vers pairs de huit ou de dix syllabes peuvent également être divisés en deux hémistiches et rien n'empêcherait en pareil cas de les désigner comme l'alexandrin par un nom spécial. Mais cette division élémentaire et cette dénomination particulière ne doivent pas se traduire par un *quia nominor leo :* de ce que l'alexandrin a nécessairement douze syllabes effectives, il ne résulte pas que tout dodécasyllabe revête nécessairement la forme de l'alexandrin ou constitue seulement l'une de ses variétés.

« L'alexandrin coupé par le milieu, dit M. Ténint, est l'alexandrin par excellence, et c'est tout simple ; cette coupe est la plus naturelle.... (2) Mais ainsi que les vers de six, huit et dix « pieds »

---

(1) Le fétichisme de la césure-repos est si invétéré, que les rythmiciens les plus décidés reculent devant les conséquences de leurs principes. M. Ducondut, par exemple, se propose d'imiter le rythme de deux vers de Pope divisés en quatre pieds de trois syllabes:

May I go - vern my pas-sions with ab-solute way
And grew wi-ser and bet-ter as life -- weares away.

Il le réproduit très exactement :

Dès que bril-le l'auro-re, de ten-dres concerts
Les oiseaux-du boca-ge remplis-sent les airs.

Est-ce pour en conclure, selon sa propre théorie, que la langue française se prête comme les autres à toutes les exigences du rythme ? Est-ce pour démontrer l'inanité de la césure-repos ? Nullement. C'est pour prouver, au contraire, que la césure féminine partage ces vers « en deux hémistiches inégaux et dissonants » ; c'est afin de mieux faire sentir le défaut prétendu des vers de Pope « dans ces *alexandrins* qui leur correspondent pour la coupe ainsi que pour le nombre et la position des toniques. Malgré la régularité de l'accent, ils clochent sensiblement ».

(2) C'est-à-dire celle qui se prête le plus volontiers aux divisions en parties aliquotes; car la césure médiale coïncide avec l'une des articulations rythmiques dans les divisions binaires (2 fois 6 et 4 fois trois syllabes) et ternaires (3 fois 4). Il n'est donc pas étonnant que l'on ait été amené à prendre pour étalon rythmique un simple résultat de l'accentuation et érigé en *a priori* ce qui n'était qu'un *a posteriori*. Boileau ne faisait en cela que partager l'erreur commune; il confondait des vers qui ne se ressemblaient que par le nombre de leurs syllabes, comme si l'on déclarait identiques tous les livres de même format.

(syllabes) à césure médiale n'excluent pas les autres, de même l'antique alexandrin n'exclut pas le vers de douze « pieds » dont la césure se déplace. »

D'après une ancienne fable, le cheval demanda un jour à Jupiter de le rendre plus agile en lui donnant des jambes plus longues et plus grêles, et plus fort en lui donnant une poitrine plus large. — Mais surtout, disait le brave animal, puisque tu m'as destiné à porter l'homme, ton favori, tu pourrais fixer à mon dos la selle que le cavaler est obligé de m'appliquer. — Soit, dit le maître des Dieux; qu'il soit fait comme tu le désires. Et il le changea en chameau.

Lorsque, pour le rendre propre à certains usages domestiques, nous plaçons sur la croupe de notre étalon deux bosses au lieu d'une selle, nous avons encore un vers, mais ce n'est plus un alexandrin. Au moyen de cette simple distinction, nous allons nous efforcer de mettre Voltaire d'accord avec M. Ténint et le législateur du Parnasse avec les Parnassiens. Nous ne justifierons pas tous les vers qui s'écartent du schême convenu; mais nous tâcherons d'établir qu'il en est peu d'injustifiables ; si nous ne nous prosternons pas comme M. Legouvé devant deux puissants Dieux, nous élèverons un autel au Dieu inconnu, à celui que les Athéniens adoraient sous le voile de l'anonyme.

La première métamorphose du dodécasyllabe donne naissance au vers dit trimètre. A proprement parler, il n'existe que deux types primordiaux de vers trimètres, l'un à pieds binaires :

1. 3. 5. *Prête-moi* ta *plu*me
2. 4. 6. Mal*brough* s'en *va*-t-en *guer*re,

l'autre à pieds ternaires :

1. 4. 7. *Ro*se en douil*lette*, en four*rure*.
3. 6. 9. Miron*ton*, miron*ton*, miron*taine*.

Le dodécasyllabe qu'on a baptisé du même nom se compose de trois membres de deux pieds chacun et forme, par conséquent, non une tripodie, mais une hexapodie.

Émile Augier emprunte à l'*Intrigue épistolaire* de Fabre d'Églantine ce vers de trois fois quatre syllabes :

Elle est charmante — elle est charmante — elle est charmante.

Victor Hugo ayant écrit, en joignant l'exemple au précepte :

J'ai disloqué — ce grand niais — d'alexandrin,

M. Ténint attribue l'invention de cette coupe à l'école romantique, avec aussi peu de raison qu'il attribue l'enjambement à André Chénier. « Ce vers admirable, dit-il, est d'un emploi tout nouveau (1). Nous trouvons un de ces vers dans Molière :

Et près de vous — ce sont des sots -- que tous les hommes.

Par le fait, c'est la nouvelle école qui a inventé ce vers en connaissance de cause, et Victor Hugo est celui à qui revient, nous le croyons, l'honneur de la découverte. Sa belle poésie : *Un bal à l'hôtel de ville* finit ainsi :

Les fleurs au front — la boue aux pieds — la haine au cœur.

On lui doit encore :

Cet homme fait — le bon mauvais — le mauvais pire.
Mon dernier-né — je l'ai perdu — dernier trésor !
Rien n'a vaincu — rien n'a dompté — rien n'a ployé
Ce vieux Titan.... (2) »

---

(1) On lit déjà dans le roman de *Renaud de Montauban* d'Huon de Villeneuve (XIIIe siècle) :

Peliçon vair — ne gris mantel — chape forée.

Parmi les *Poésies choisies* de Baïf publiées par M. Becq de Fouquières, se trouve une ode de Passerat « rithmée à la française et mesurée à la grecque et latine » où le vers trimètre (3 fois 4) se combine avec un vers de seize syllabes (4 fois 4) :

Ce petit Dieu — cholère archer — léger oiseau
A la parfin — ne me lerra — que le tombeau
Si du grand feu — que je nourri — ne s'amortit — la vive ardeur.

Un esté froid — un hyver chault — me gelle et fond,
Mine mes nerfs — glace mon sang — ride mon front,
Je me meurs vif — ne mourant point — je seiche au temps — de ma verdeur.
Etc.

D'après la remarque de M. Becq de Fouquières, « cette ode est remarquable en ce que Baïf (Passerat) tout en mesurant ses vers à l'antique, a cependant tenu compte de la position de l'accent, ce qui lui donne une harmonie que beaucoup de vers réguliers n'ont pas ».

(2) Et aussi :

Mais savez-vous — qu'elle est charmante — en Espagnole ?
Mais après tout — mon droit de grâce — est imperdable.
La nuit qui jase — au fond du cloî—tre ruiné.
Un ennemi — qu'on porte en ter—re n'est pas lourd.
Elle est la prose — elle est le vers — elle est le drame.
Il vit un œil — tout grand ouvert — dans les ténèbres.
Etc. etc.

Il n'y a certes rien d'extraordinaire à ce que M. Ténint ait trouvé dans Molière un vers ainsi conformé ; ce qui s'explique plus malaisément, c'est qu'il n'en ait découvert qu'un seul, alors qu'il en existe à profusion (1). M. Becq de Fouquières ne croit pas tout nouveau l'emploi du vers trimètre, dont on rencontre, en effet, de nombreux spécimens chez la plupart des classiques (2).

---

(1) Et désormais — qu'elle aille au diable — avecques toi...
Mais la voici — prenons plaisir — de l'aventure...
Elle et mon fils — n'ont rien ensemble — à démêler...

Mon amour en furie
Te fera voir — si c'est matière — à raillerie.

Je ne saurais souffrir, a-t-il dit hautement,
Qu'un honnête hom — me soit traîné — honteusement...

Tiens ! tes ciseaux — avec ta chaî — ne de laiton...

Mon père, quoiqu'il eût la tête des meilleures,
Ne m'a jamais — rien fait appren — dre que mes heures...

Nulle scien — ce n'est pour el — les trop profonde.
Etc. etc.

(2) Que tout mon sang — pour vous offert — en sacrifice,
Que tout mon cœur — brûlé d'amour — pour vos appas...

CORNEILLE.

Quand ma partie — a-t-elle été — réprimandée ?...

Voyez cet autre — avec sa fa — ce de carême...

Ma foi ! j'étais — un franc portier — de comédie...

Lorsque je vois — parmi tant d'hom — mes différents...

Crois-tu qu'un ju — ge n'ait qu'à fai — re bonne chère ?

RACINE.

M. Quicherat prend ces vers pour des alexandrins et les cite comme exemples « de césures assez faiblement marquées, mais que fait pardonner la nature des ouvrages où elles se trouvent ». La même excuse ne peut être alléguée en faveur de ceux-ci qui, défectueux comme alexandrins, sont parfaitement corrects comme trimètres :

Et que tout tremble — au nom du Dieu — qu'Esther adore...

Toujours punir — toujours trembler — dans vos projets...

Et Mardochée — est-il aussi — de ce festin ?...

Eh bien ! mes soins — vous ont rendu — votre conquête...

Oui, c'est Joas ; — je cherche en vain — à me tromper...

Éliacin ? — j'en ai pour el — le quelque honte...

Souffrirez-vous — qu'après l'avoir — percé de coups ?...

RACINE.

La même erreur — les fait errer — diversement...

Joua les saints, — la Vierge et Dieu — par piété...

Sophocle enfin, — donnant l'essor — à son génie...

Dans leur faux zèle — iront chasser — l'allégorie...

Pour prendre Dôle — il faut que Lil — le soit rendue.

BOILEAU.

Mais en suivant à la trace l'évolution rythmique de la versification, il voit dans l'affaiblissement de la césure médiale le signe précurseur et caractéristique de la transformation du mode classique en mode romantique. Il nous fait assister, comme il le dit, à une lutte intéressante au sein du vers classique, entre la loi rythmique qui tend à séparer à l'hémistiche les éléments du vers, et le sens qui tend à les rapprocher :

Je puis l'aimer sans être — esclave de mon père.
Je puis l'aimer — sans être escla — ve de mon père.

Les variétés, en se multipliant et en se fixant, deviennent ainsi des espèces. Chaque coupe a sa loi propre, indépendante de celle qui gouverne les autres vers. Il n'y a pas plus de raison de demander que le vers divisé en trois fois quatre syllabes ait en outre une césure médiale, que d'exiger que l'alexandrin soit non seulement divisé en deux, mais aussi en trois ; ce serait vouloir que le chameau fût en même temps un cheval, ou vice-versâ.

Nos anciens poètes ne se faisaient aucun scrupule d'écrire sans souci de l'hémistiche :

Donne à mes pieds — le chemin droit — si je n'ai foi
Sinon qu'en toi.

AGRIPPA D'AUBIGNÉ.

Dans ce système, le trimètre :

Mon char, mon arc — mes javelots — tout m'importune

serait tout aussi régulier que l'alexandrin de Racine.

Les vers suivants portent en eux-mêmes leur justification :

Vers le soleil — vers les côteaux — vers le feuillage...
Je puis mourir — sans que ni Dieu — ni mes amis...
Lui qui vécut — dans les murs froids — d'une mansarde...
Sans un sanglot — sans un regret — sans un soupir...

F. COPPÉE.

Ils s'en venaient — de la montagne — et de la plaine
Avec leur bouche — épaisse et rouge — et pleins de faim...
A la prière — à la prière — Allah ! Allah !

Elles dérou — lent un murmu — re lent et doux
Les lions de Castille et le jeune lézard
De Compostelle — et les Mains rou — ges des Cantabres...

LECONTE DE LISLE.

O vie heureu — se des bourgeois ! — Qu'avril bourgeonne
Ou que décembre gèle, ils sont fiers et contents.

J. RICHEPIN.

Sans contredit, ces vers parfaitement accentués satisfont beaucoup mieux l'oreille que ces prétendus alexandrins où l'on a conservé pour la forme une apparence de césure médiale :

Disant ces mots, il fait — connaissance avec elle.

LA FONTAINE.

C'est encore un plus grand — sujet de s'étonner.

MOLIÈRE.

Pas de jaloux. Le grand — monstre de marbre blanc.

F. COPPÉE.

Ainsi parle le vieux — héros dans son délire.

LECONTE DE LISLE.

Se lèveront avec — une clarté sereine....
Ils en sont à l'AB — CD du genre humain....
Le soleil à travers — leurs ombres brille encor....
Derrière les derniers — brouillards, plus loin encor.

VICTOR HUGO [1].

Quel lecteur serait assez malavisé pour couper en deux, au risque d'en dénaturer complètement le sens, des trimètres tels que :

Ma foi ! j'étais un franc — portier de comédie....

---

[1] « Aujourd'hui encore, dit M. Becq de Fouquières, le vers romantique se présente toujours sous la forme d'un vers pseudo-classique ; il assemble, il est vrai, ses éléments rythmiques suivant des rapports nouveaux ; mais, par une sorte de concession à des préjugés entretenus par les traités de versification, le poète se plie à la vaine nécessité d'indiquer, au moins à l'œil si ce n'est à l'oreille, le repos de l'hémistiche. Le procédé invariable consiste à placer à la sixième syllabe un accent tonique, quel que soit l'effet fâcheux qu'il doive parfois produire. Le poète s'astreint ainsi, tout en enfreignant la règle de l'hémistiche, à la rappeler au moyen d'une finale tonique, bien que celle-ci soit quelquefois inutile ou même nuisible. »

Que tout mon cœur brûlé — d'amour pour vos appas...
Mais après tout mon droit — de grâce est imperdable...
C'est une fille propre — à tout ce qu'elle fait....
Il vit un œil tout grand — ouvert dans les ténèbres....
Et tout en déployant la *Presse* ou la *Patrie*
Qui m'apportait sa bonne — odeur d'imprimerie.

Ces vers ne peuvent être scandés comme des alexandrins; par la meilleure de toutes les raisons, c'est que ce ne sont pas des alexandrins. Faute d'avoir fait cette distinction, l'école romantique qui s'attribuait le mérite de la découverte est restée dans la logomachie en soutenant que l'ancien Pégase et le nouveau ruminant n'étaient qu'un seul et même animal. Au lieu de dire : l'alexandrin, comme le vers trimètre, est un dodécasyllabe, mais d'une espèce particulière, caractérisée par la fixité de la césure médiale, les prosodistes le prennent pour type et proscrivent avec plus ou moins de rigueur tout vers qui ne répond pas aux mêmes conditions. Ils ne se demandent pas comment les autres peuples se passent du repos de l'hémistiche dans ceux de leurs vers qui ne sont pas des imitations de l'alexandrin français, et déplacent librement ou suppriment entièrement la césure en ne reconnaissant que la souveraineté de l'accentuation. Ils croient à l'existence d'un seul dodécasyllabe, d'un étalon auquel il faut tout rapporter. M. Guyau réprouve cet excellent vers de Leconte de Lisle :

Et triomphant — dans sa hideu — se déraison,

absolument coupé comme ces trimètres des *Vers d'un philosophe :*

Fleur de clarté — légère écu — me des flots sourds...
Et d'elle-même — au bruit calmant — de la prière....
Pour faire un pas — il faut vouloir — en faire cent.

On ne comprend vraiment pas pourquoi les césuristes s'acharnent contre la règle de Boileau, alors qu'eux-mêmes restent en maugréant emprisonnés dans leur « camisole de force ». M. Ténint exige, sinon une suspension du sens, au moins un son plein à l'hémistiche ; M. de Banville, tout en accusant la lâcheté humaine d'avoir maintenu une règle absurde, cite pourtant en exemple le

vers de douze syllabes avec une césure médiale, et M. Becq de Fouquières constate que les prosodistes traitent sommairement de licences condamnables toutes les formes du vers romantique qui échappent aux lois du vers classique.

L'inanité de ces efforts pour renverser le joug de Boileau sans dissoudre le vers en prose prouve seulement que tous, classiques et romantiques, ont senti et sentent encore le besoin d'un principe rythmique autre que la césure. Car celle-ci ne suffit pas pour donner au vers, fût-il alexandrin, son caractère propre, son allure spéciale. Si l'on compare les deux alexandrins, l'un à quatre accents :

Je crains *Dieu*, cher Ab*ner* — et n'ai *point* d'autre *crainte*,

l'autre à six accents :

La *mer !* par*tout* la *mer !* — des *flots*, des *flots* en*cor*,

la différence entre chaque hémistiche du premier (2 fois 3 syllabes) et chaque hémistiche du second (3 fois 2 syllabes) est exactement la même qu'entre le vers alexandrin (2 fois 6) et le vers trimètre (3 fois 4 syllabes). L'accent bat en deux ou en trois temps la mesure de l'hémistiche comme la césure bat la mesure du vers : « Jusqu'à nos jours, dit M. Ducondut, on ne paraissait même pas se douter que l'accent prosodique, l'unique régulateur de la versification moderne, jouait un rôle quelconque dans la nôtre où il se trouve cependant comme dans toute autre, mais irrégulier ou déguisé sous le nom de rime et de césure. Il a fallu qu'un étranger vînt nous l'apprendre ; et encore, malgré l'évidence du témoignage de l'oreille, a-t-il rencontré des contradicteurs ».

Si deux vers peuvent avoir des accentuations différentes avec la même césure, ils peuvent également avoir la même accentuation, quoique la césure les coupe à des endroits différents :

3. 6. 9. 12 : Celui-ci — ne voyait pas plus loin que son nez.
La raison du plus fort — est toujours la meilleure.
Quand le feu d'artifice est tiré — ce n'est plus
Qu'un échafaud....

Les césuristes de l'école de M. Ténint ne manqueraient pas de voir dans le premier un vers de 3 et 9, dans le second un vers de

6 et 6, dans le troisième un vers de 9 et 3, comme ils voient des alexandrins de 2 et 10, 4 et 8, 6 et 6, 8 et 4 syllabes dans ces ïambes identiques :

Ce loup — rencontre un dogue aussi puissant que beau...
Chemin faisant, — il vit le cou du chien pelé...
Voyez combien déjà — la cour vous rend peu sage...
Le moins qu'on peut laisser de prise — aux dents d'autrui,
C'est le mieux. LA FONTAINE.

Enfin, dans un seul et même vers, la césure peut tomber tantôt à un endroit, tantôt à l'autre :

A moi, monsieur ! — A moi, de grâce, à moi, monsieur,
Un livre s'il vous plaît !
A moi, monsieur, à moi ! — De grâce, à moi, monsieur....
A moi, monsieur, à moi, de grâce ! — A moi, monsieur....

Or, si plusieurs vers peuvent avoir tout à tour la même césure avec une accentuation différente et la même accentuation avec une césure différente, n'est-ce pas la preuve la plus évidente que la césure et l'accentuation sont indépendantes l'une de l'autre, ou, comme le dit M. de Banville, que le sens suit son chemin et le rythme suit son chemin ?

Précisément parce que, selon la définition de Voltaire, la césure qui rompt le vers est partout où elle coupe la phrase, elle ne devient rythmique que là où elle est fixe, et, lors même que le cas se présente, elle est incapable de déterminer à elle seule la mesure et la scansion du vers.

Pour être palpable, l'erreur des césuristes n'étant pas moins accréditée que la confusion entre la mesure et le nombre des syllabes ou que la formation du vers par la rime, il n'est peut-être pas inutile d'insister sur la nature et le fonctionnement de l'accent, et de voir notamment si la théorie de M. Guyau : césure fixe, accents mobiles, supporte mieux l'examen que le système de césure mobile de M. Ténint.

Tandis que J.-J. Rousseau ne désignait sous le nom d'accent que deux sortes de modifications de la voix parlante, à savoir : la durée et l'intonation, à l'exclusion de l'intensité, Scoppa consi-

dère, en outre, l'accent comme un renforcement du son, une vibration, un coup, une percussion sur l'une des syllabes de chaque mot. Il dissipe ainsi l'équivoque qui avait permis de dire presque comme un axiome : La langue française n'a pas d'accent (1).

Ackermann définit avec Scoppa l'accent, dans sa signification la plus générale, comme une augmentation de la voix sur une syllabe, relativement à celles qui la précèdent ou qui la suivent. M. Becq de Fouquières voit également dans l'accent tonique une simple percussion qui n'a rien de commun avec le ton, comme son nom semblerait l'indiquer (2), et MM. Weil et Benloew constatent, dans leur *Théorie générale de l'accentuation latine*, que l'intensité caractérise l'accent moderne et l'acuité l'accent antique.

« Dans toutes les langues, dit M. Quicherat, certains mots, surtout des monosyllabes, en particulier les pronoms et les prépositions, perdent leur accent dans la suite du discours, parcequ'ils se lient à la prononciation du mot suivant. Ainsi, dans : Nous *sommes*, il *vient*, la *ville*, les monosyllabes *nous*, *il*, *la*, n'ont pas d'accent et l'on prononce comme si les deux mots n'en faisaient qu'un. Mais les mêmes mots pourront prendre un accent si on les transpose : sommes-*nous ?* vient-*il ?* voyez-*la*. Pareillement, on dit en faisant la première muette : Tous les *hommes*, et en accentuant cette muette : Nous y sommes *tous*. »

---

(1) « Les Français ont cru que leurs vers n'avaient pas de rythme par la raison qu'ils n'ont pas d'accent. Ils ont dit : Il est impossible d'admettre dans le vers un rythme sans pieds rythmiques, et il est impossible d'admettre des pieds rythmiques sans accent. Or, ont-ils ajouté, la langue française n'a pas d'accent ; donc, elle ne peut pas donner des pieds rythmiques, donc les vers français n'ont aucun rythme, donc ils ont besoin d'une rime qui détermine et sépare les mesures du vers, nous avertisse du nombre des syllabes et fasse au moins un rythme grossier qui détermine sinon les pieds, du moins les nombres réguliers de syllabes de chaque vers. »

(2) « Dans chaque mot, l'accent tonique frappe une des syllabes avec plus de force que les autres, quelle que soit la hauteur relative de la voyelle et quels que soient les degrés de l'échelle musicale sur lesquels notre voix porte cette voyelle ou cette syllabe. Ainsi, dans le mot *bondir*, la syllabe *dir* est frappée de l'accent tonique et elle est musicalement plus élevée que la syllabe *bon ;* dans le mot *diront*, la syllabe frappée de l'accent tonique est *ront* et elle est, au contraire, plus basse musicalement que la syllabe *di*. »

Le changement de ton peut même se produire sur une syllabe atone. Dans les deux vers :

Ne dis pas qu'il est amaranthe,
Dis plutôt qu'il est de ma rente,

les syllabes antépénultièmes, quoique dépourvues d'accent rythmique, exigent une modification du diapason de la voix. Tous les musiciens savent que le temps fort de la mesure n'est pas nécessairement plus élevé ou plus grave que les temps faibles.

M. Ducondut admet que « nombre de trissyllabes et de quadrissyllabes peuvent passer pour ditoniques ou bisaccentués comme *rose-croix, fleur* de *lis, enchantement, vainement*, etc. ». M. Gaston Pâris place un demi-accent sur les substantifs composés *chevau-légers, sapeurs-pompiers*, etc. D'après M. Quicherat, il ne peut y avoir de césure entre plusieurs mots formant une expression composée comme *rendre raison, porter ombrage*, ce qui n'empêche pas ces mots de recevoir l'accent rythmique : *ren*dre rai*son*, por*ter* om*brage*.

M. F. de Gramont, au contraire, s'étonne profondément de ce que M. Quicherat, en se prévalant « de l'autorité d'un M. Scoppa, auteur à ce qu'il paraît, d'un Traité de la poésie italienne rapportée à la française (Paris 1803) » ait affirmé que, pour rétablir un rythme dont l'oreille a besoin, nous donnons deux accents aux mots trop longs. « Donner deux accents à un mot, dit M. de Gramont, c'est là une énormité de laquelle le savant professeur n'aura pas tardé à revenir. Cela équivaut, en effet, à faire deux mots d'un seul mot, et les trois vers qui sont cités en exemple devraient se lire comme s'ils s'écrivaient ainsi :

Se peut-il qu'en ces temps de *déso lation*...

Avec *Britann icus* je me *récon cilie*...

Font *insensi blement* à mon *ini mitié*,

ce qui ne ferait que substituer à des vers mal rythmés, mais très-compréhensibles, des mots n'appartenant à aucune langue connue. »

La prétendue énormité provient de ce que M. de Gramont, comme M. Quicherat du reste, fait consister dans une certaine élévation de la voix l'accent tonique, simple renforcement du son. Celui-ci n'exerçant aucune autre influence sur la prononciation, il en résulte que, dans les trois vers incriminés, les percussions données à l'intérieur des mots *Britannicus, réconcilie, insensiblement, inimitié* ne forment pas plus des barbarismes que le tiret placé à la fin d'une ligne n'a la propriété de changer un mot trop long typographiquement en deux mots.

M. de Gramont, après avoir adjoint la tonique fixe à la mesure et à la rime parmi les caractères constitutifs du vers, convient que là ne se bornent point ses moyens harmoniques : « les accents qui existent à l'intérieur de chaque hémistiche lui en fournissent

d'autres dont l'importance est considérable. Combinés avec l'accent médian et celui de la rime, ils produisent dans le vers des mesures rythmiques qui, pour l'effet du moins, sont jusqu'à un certain point assimilables aux pieds des vers grecs et latins ». Et M. de Gramont cite comme spécimens de ces décompositions de l'hémistiche :

Sicos - est l'î - le heureu - se où nous - vivons, - mon père...
Sur leurs - débris - fumants - s'étend - un lac - glacé...
Et dans - le ciel - rougeâ - tre et dans - les flots - vermeils...
Le beau - feuilla - ge au vent - s'en est - d'abord - allé...
Sans plus - songer - alors - à mes - saisons - fanées...
Mais par - les noirs - hivers - le chê - ne fut - vaincu.

A quelle langue connue appartiendraient ces vers si chaque articulation, chaque tonique exigeait une élévation de la voix? Les mots *nous* et *vivons, leurs* et *débris*, etc., ne sont-ils pas aussi inséparables que les syllabes des longs mots? et ces alexandrins ne pourraient-ils pas se lire d'une façon monotone, sur la même note, sans que l'accent rythmique cessât de s'y faire sentir ?

M. de Gramont critique donc à tort M. Quicherat pour avoir affirmé que les vers :

Con tre bocche *coninamente* latra...

Et perchè *naturalmente* s'aita...

Come chi *smisuratamente* vuole...

peuvent arranger leur harmonie en donnant aux mots très longs deux accents et en formant deux mots d'un seul. La versification italienne admet parfaitement un accent auxiliaire dans les mots de quatre ou de cinq syllabes *(feli-cita, mascoli-nita)* comme dans les groupes tels que *di gran valore*, deux accents auxiliaires dans les mots de six *(ori-gina-lita)* de sept *(natu-raliz-zazione)* ou de neuf *(parti-colaris-simamente)* syllabes, et même trois accents auxiliaires dans les mots encore plus longs.

Comme le dit fort bien M. de Gramont, « outre la tonique fixe à la dixième syllabe, le grand vers italien en exige une autre, soit à la quatrième syllabe — ce qui est sa place habituelle — soit à la sixième ». Cela étant, comment s'y prendra-t-on dans les deux derniers vers ci-dessus pour placer cet accent obligatoire

à la quatrième ou à la sixième syllabe, sans le faire tomber à l'intérieur des mots *naturalmente* et *smisuratamente?*

Il n'est donc pas exact de prétendre que « la vraie prononciation italienne comme la vraie prononciation française n'admet qu'un seul accent dans chaque mot ». En français comme en italien, les mots de plus de trois syllabes ont nécessairement deux accents rythmiques, et même davantage :

J'aime super-bement et ma-gnifi-quement;
Ces deux adverbes joints font ad-mira-blement.

L'homme est ainsi bâti: quand un sujet l'enflamme,
L'impos-sibi-lité disparaît de son âme.

Je fis souffler un vent révo-luti-onnaire...

La po-pula-rité, c'est la gloire en gros sous.

Les trois vers cités par M. Quicherat sont non seulement compréhensibles, mais parfaitement rythmés.

M. Ducondut, allant plus loin que le comte de St-Leu, dément son propre système de la limitation du pied à quatre syllabes, quand il prétend que l'alexandrin peut être réduit à deux toniques s'il n'a que le repos de la césure :

Que marmottez-vous là, - petite impertinente?

de même qu'il peut en avoir jusqu'à six lorsqu'il est accentué sur toutes les syllabes paires :

L'Olym - pe voit - en paix - fumer - le mont - Etna.

En réalité, ces deux vers ont exactement la même accentuation. Le premier, qui appartient à la comédie, peut, dans la rapidité du débit, se rapprocher de la prose et être récité avec des accents moins emphatiques et partant moins sensibles. Mais au point de vue rythmique, ils doivent être notés l'un comme l'autre :

L'Olym - pe voit - en paix - fumer - le mont - Etna.

Que mar - mottez - vous là, - peti - te imper - tinente?

Il n'existe point d'hémistiche à un seul accent ni d'alexandrin

à deux accents seulement, comme le veulent M. Becq de Fouquières et la plupart des autres prosodistes :

Je ne me souviens *plus* - des leçons de Nep*tune*...

Ne m'avez-vous pas *dit* - que vous la haïs*siez?*...

Si je la haïs*sais*, - je ne la fuirais *pas*...

Que nous nous expli*quions* - et que je vous que*relle*.

Le scansion du vers s'opère de la même manière avec des monosyllabes qu'avec des polysyllabes d'une longueur quelconque:

Je ne - me sou - viens plus - des leçons - de Neptune...

Ne m'a - vez vous - pas dit - que vous - la ha - ïssiez?...

Si je - la ha - ïssais - je ne - la fui - rais pas...

Que nous - nous ex - pliquions - et que - je vous - querelle....

Les alexandrins suivants sont proscrits à tort par Ackermann, sous prétexte qu'ils ont moins de quatre accents :

Je *sais* ce que tu *vaux* et ce que je te *dois*...

On ne *perd* les *États* que par timidi*té*...

Aux *noms* de conqué*rant* et de triomph*ateur*,
Il veut *join*dre le *nom* de pacifica*teur;*

car ils en ont réellement cinq ou six :

Je sais - ce que - tu vaux - et ce que - je te dois...

On ne perd - les États - que par - timi - dité...

Aux noms - de con - quérant - et de - triom — phateur,
Il veut join - dre le nom - de pa - cifi - cateur;

de sorte que, si l'on s'en tenait à la règle des quatre accents de M. Quicherat, ils pècheraient par excès plutôt que par défaut.

Il faut donc chercher autre part que dans la longueur ou la brièveté des mots le principe du fonctionnement de l'accent.

L'identification complète du mètre antique et de l'accentuation moderne par la substitution pure et simple de l'accent à la quantité, conduit M. Ducondut à heurter les temps forts pour former des spondées à l'instar des métriciens de l'école de Baïf. C'est le cas dans ces « choriambes » :

Puis lorsqu'au *soir*, *bau*me à tous *maux*, *vient* le sommeil,
Songes do*rés vont* le ber*çant jus*qu'au réveil. (1)

D'une autre part, M. Ducondut, comme le comte de St-Leu, et les césuristes en général, étend à quatre, sous prétexte de péons, le nombre des syllabes qui entrent dans la composition du pied : « Essayez, dit-il, de compter jusqu'à cinq en répétant l'unité sans diviser ce nombre en deux ou en trois par la ponctuation, vous n'en viendrez pas à bout ou vous ne serez jamais sûr de votre compte ». Or, il est clair que le même raisonnement s'applique au nombre quatre : les péons quadrisyllabiques de Ducondut ◡ ◡ ◡ – offrent une combinaison de pieds iambiques ou de pieds dactyliques :

◡ – ◡ – Le *fût* du vin Ré*pond*, mais plein
– ◡ ◡ – *Vi*de, au mail*let* *Res*te mu*et*.

De même, ses vers heptasyllabiques notés ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – sont construits sur trois et non sur deux accents ◡ ◡ – ◡ – ◡ – :

---

(1) La collision n'est pas moins choquante dans ce vers de *Marion de Lorme*, l'un des plus mal venus de Victor Hugo :

Une femme de *corps belle* et de cœur difforme,

que M. Ténint cherche vainement à justifier en le rangeant parmi les « alexandrins » de sept et cinq syllabes.

On peut en dire autant des vers de onze et une syllabes qu'il cite et d'autres encore tels que :

Je vous aurais *crié* : *Fai*tes-moi mou*rir*, *grâ*ce...

Vous avez mal agi, vous avez mal *fait*, *sire* ..

« Quand les accents mobiles, dit M. Quicherat, sont avant l'hémistiche ou avant la rime, ce rapprochement nuit à l'harmonie. »

Au bocage, *tout* som*meil*le ;
Quel si*lence* *jus*qu'au *jour* !
Dès que *l'au*be *luit* ver*mei*lle,
Salu*ant* son *doux* re*tour*,
Au bo*cage* *qui* s'*éveil*le,
L'oiseau *dit* son *chant* d'a*mour*.

La dernière syllabe sonore d'un mot ou d'une phrase est la seule qui ait une accentuation invariable ; l'accent n'est pas inhérent aux autres syllabes (1).

Mais l'accentuation fixe de la dernière syllabe suffit pour déterminer, dans tous les cas, celle des syllabes qui la précèdent. Il en résulte d'abord que la pénultième est toujours atone ; car un vers est mal cadencé, dit M. Quicherat, quand deux accents se suivent immédiatement.

L'alternance des syllabes fortes et des syllabes faibles, qui est la base de toute accentuation, est une loi tellement impérieuse, qu'elle va jusqu'à affaiblir l'avant-dernière syllabe pour l'empêcher de heurter la dernière et à rejeter l'accent sur l'antépénultième ; ainsi l'accent des mots heu*reux*, mau*vais* se déplace dans ces vers de Boileau :

Il est un *heu*reux choix de mots harmonieux ;
Fuyez des *mau*vais sons le concours odieux,

pour éviter la collision des deux accents heu*reux choix*, mau*vais sons*.

Toute succession qui dépasse deux ou trois syllabes est composée de deux ou de trois pieds ; elle constitue un membre de phrase qui a pour terminaison le pied binaire ◡ — ou ternaire ◡ ◡ — et dont les groupes antérieurs peuvent être scandés de la

(1) C'est donc à tort que M. Ducondut donnait aux vocables isolés une notation absolue, sans tenir compte de leur position dans le groupe rythmique : le mot *vainement*, par exemple, revêt tour à tour la forme trochaïque qu'il lui assigne, dans : *Je cherche* — ◡ — *vainement*, mais aussi la forme anapestique dans : *Je l'attends* ◡ ◡ — *vainement*. Castil-Blaze se trompe aussi complètement quand il applique invariablement un accent sur la première syllabe des mots — ◡ — *châtelain*, — ◡ — *violon*, etc., qui prennent également la forme anapestique dans : *le seigneur* ◡ ◡ — *châtelain*, *un ancien* ◡ ◡ — *violon*.

même manière, c'est-à-dire que l'antépénultième est à son tour revêtue d'un accent :

⏑ ⏑ – ⏑ –
Noble dame . . . .
Le lendemain . . . .
Du moment qu'on aime,

ou non accentuée :

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
Sa voix redoutable . . . .
La raison du plus fort.

Cette marche régressive une fois connue, il est facile de déterminer et de régulariser le retour périodique des accents dans tous les groupes rythmiques ; car la même loi qui gouverne les syllabes régit également les pieds ; le pied fort de la fin du membre est précédé d'un pied relativement faible :

Le *vieux* seiGNEUR ;
Le nou*veau* seiGNEUR ;
Le sei*gneur* châteLAIN ;

ou de deux pieds faibles :

Ma *belle* a*mie* est MORTE ;
Je *pleu*rer*ai* touJOURS.

Mais la subordination de la syllabe accentuée du pied n'implique nullement sa disparition, chaque pied ayant, par lui-même, un temps relativement fort qui ne peut se perdre par la juxtaposition de plusieurs pieds. La césure n'absorbe pas plus les accents intérieurs de l'hémistiche que la décomposition d'une phrase musicale en un certain nombre de mesures n'empêche la division de la mesure en plusieurs temps.

Les observations qui précèdent nous permettent de préciser ce que dit Ackermann : « pour obtenir un rythme, il faut des temps forts et des temps faibles, distribués de telle sorte que les syllabes accentuées ne soient ni consécutives, ni excessivement éloignées l'une de l'autre ».

Toutes les formules d'accentuation, en apparence si compliquées, se réduisent en définitive à ces deux règles :

1° Dans un vers, il ne peut y avoir deux syllabes accentuées, deux temps forts de suite ;

2° Les accents ne peuvent être séparés par plus de deux syllabes atones ;

ce qui revient à dire qu'entre deux syllabes fortes, il doit y avoir une syllabe faible au moins et deux au plus ([1]).

Cette règle générale, invariable, et en quelque sorte mécanique, rend au moins superflue la remarque d'Ackermann d'après laquelle le substantif, l'adjectif, l'adverbe, l'interjection, ont par eux-mêmes l'accent tonique et ne le perdent que par position, tandis qu'au contraire les petits mots de rapport et de détermination, tels que les articles, les pronoms, la conjonction et la préposition sont naturellement privés de l'accent et ne le reçoivent que par position. Toutes les syllabes d'un membre de phrase, à part la dernière, sont en effet accentuées ou désaccentuées, abstraction faite de leur nature, soit qu'elles forment un monosyllabe ou fassent partie d'un polysyllabe, soit qu'il entre dans leur composition un *e* dit muet ou quelque autre voyelle plus sonore. C'est ainsi que M. de Gramont accentue sans distinction certains mots de rapport ou de détermination qui, d'après Ackermann, ne reçoivent l'accent que par position :

Car les eaux - du Cratis - sous *des* - berceaux de frênes...

Des hom-mes *et* - des Dieux - implorait - le secours...

Venge *les* - opprimés - sur la tê-te des rois.

La grammaire est aussi étrangère à l'accentuation poétique qu'au rythme musical ; il n'y a pas plus de raison d'imposer au poète l'obligation d'accentuer certains mots ou certaines voyelles à raison de leur rôle syntaxique que de forcer le musicien à donner par exemple aux substantifs une durée plus longue qu'aux adjectifs et à ceux-ci une durée plus longue qu'aux articles ou aux prépositions. L'un et l'autre ne connaissent que des syllabes ou

---

([1]) La traduction des vers métriques de l'antiquité par l'accentuation moderne comporte ainsi deux exceptions : l'une pour le spondée —, —, l'autre pour les péons ◡ ◡ ◡ —. Le même principe s'applique à la traduction musicale du pied ; car la musique n'a pas plus de mesure comprenant deux temps forts qu'elle n'a de mesure composée d'un temps fort précédé ou suivi de trois temps faibles.

des temps dont la nature dépend uniquement des exigences intrinsèques du rythme. En d'autres termes, une syllabe ne reçoit ou ne perd l'accent que d'après la place qu'elle occupe dans un groupe rythmique.

Cette mobilité de l'accent est constante :

La force m'abandonne.
Enfant abandonné.
Mon enfant m'abandonne (1).

Nous retournons ainsi à la classification de Scoppa :

Deux pieds binaires : ◡ – – ◡
et deux pieds ternaires : ◡ ◡ – – ◡ ◡.

Elle suffit à la scansion des vers de toute mesure.

De même que le tétrasyllabe ◡ ◡ ◡ – forme deux pieds :

2. 4. La *voix* plus *haute* D'un *nain* qui *saute*,
1. 4. *Sem*ble un gre*lot* ; *C'est* le ga*lop* (2),

---

(1) Au lieu de généraliser ce principe, Castil-Blaze le restreint aux seuls monosyllabes qui, dit-il, « prennent ou cèdent l'accent au gré du poète; c'est le *si sequatur* des Latins. *Dieu, ciel, grand, seul, bien, fort* sont des longues bien caractérisées, portant l'accent qu'elles font vibrer si vous les placez à la fin d'un pied :

Dieu seul est fort, Dieu seul est grand.

S'il vous plaît que ces mots changent de notation, *grand* deviendra bref et *Dieu* sera long. Vous direz alors très-correctement :

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité ».

Or, ce n'est nullement parce que les mots sur lesquels opère l'auteur de l'*Art des vers lyriques* sont des monosyllabes, que leur accentuation varie. La même expérience, faite avec des mots d'une longueur quelconque, donnerait exactement le même résultat, par la raison que nous n'avons pas, comme les anciens, « des syllabes longues, brèves ou des syllabes douteuses ». La différence essentielle entre la quantité et l'accent consiste précisément en ce que nous n'avons plus que des syllabes « douteuses », c'est-à-dire fortes ou faibles d'après leur position dans le vers.

(2) Scoppa n'avait donc pas besoin de recourir à des pieds de supplément en vue de justifier les successions de trois syllabes prétendûment atones. De la même façon qu'il scandait le vers trochaïque :

— 3 — 7 : Dieu d'amour — pour nos asiles
1. 3. 5. 7 : *Dieu* d'a*mour* — pour *nos* asiles,

il pouvait accentuer le vers iambique :

2. 4. 6 — 10. 12 : Ce*lui* qui *met* un *frein* à la fu*reur* des *flots*
2. 4. 6. 8. 10. 12 : Ce*lui* qui *met* un *frein* à *la* fu*reur* des flots.

Tous les vers auxquels le comte de St-Leu attribue des intervalles de quatre en quatre sont dans le même cas :

le pentasyllabe que les césuristes notent ◡ ◡ ◡ ◡ – en compte tantôt deux :

3. 5. Dans ces *prés* fleu*ris*
2. 5. Qu'ar*rose* la *Seine*...
Sa *voix* redou*table*

ou trois :

1. 3. 5. *Trou*ble *les* en*fers ;*
Un bruit formidable
*Gron*de *dans* les *airs*.

Il faut donc rectifier comme suit les notations de M. Becq de Fouquières :

1 — 6 : *Dieux !* quels ruisseaux de *sang*.
1. 4. 6 : *Dieux !* quels ruis*seaux* de *sang*...

1 — 6 : Oui, c'est Agamem*non*.
1. 4. 6 : *Oui,* c'est A*ga*mem*non*.

Que l'on considère avec M. Ténint le vers :

J'*aime* ces tours vermeilles

comme simple, c'est-à-dire, sans césure possible, et le vers :

J'*aime* — en un lit de mousse

comme composé d'un « hémistiche » d'un « pied » et d'un autre « hémistiche » de cinq « pieds », tous deux ont la même accentuation :

1. 4. 6. J'*aime* ces *tours* ver*meil*les
J'*aime* en un *lit* de *mous*se.

---

2 — 6 : Sus*pen*de l'hémis*tiche*
2. 4. 6 : Sus*pen*de *l'hé*mis*tiche*

2 — 6 : A*yez* pour la ca*dence*
2. 4. 6 : A*yez* pour *la* ca*dence*.

— 4. 6 — 10. 12 : Ensevel*ir* son *crime* ou ne mour*ir* ja*mais*.
2. 4. 6. 8. 10. 12 : En*sevelir* son *crime* ou *ne* mour*ir* ja*mais*.

3. 6. 8 — 12 : Et les mots pour le dire ar*rivent* aisé*ment*
3. 6. 8. 10. 12 : Et les mots pour le dire ar*rivent* *aisément*.

Il n'existe, au contraire, d'autre analogie que le nombre des syllabes entre ce dernier vers et

1. 3. 6. *Smyrne* est *une* prin*cesse;*

quoique, selon M. Ténint, ce soient deux vers également composés (1).

Dans les vers :

2. 4. 6. Le *jour* — où j'*ai* vu Berthe,
Un *voile* — en *gaze* verte
Flot*tait* — sur *sa* pâleur,

où M. Ténint voit un « hémistiche » de deux « pieds » et un de quatre, l'accentuation est identiquement la même que dans le vers :

De*main*, j'i*rai*, — chère *âme*

où il voit un « hémistiche » de quatre « pieds » suivi d'un « hémistiche » de deux « pieds ».

Quant aux vers de sept syllabes, M. Ténint range dans la même catégorie les vers simples ou *incésurables* tout à fait disparates :

2. **4.** 7. Pour *ces* er*ran*tes fa*mil*les...
2. **5.** 7. Les *vier*ges au *sein* d'*ébè*ne,

aussi bien que les vers partagés par la césure mobile :

1. **3.** 5. 7. *Moi*, — j'en *puis* bra*ver* l'in*jure*...
1. **4.** 7. *Rose* — en douil*lette*, en four*rure*. (2)

---

(1) Ces deux formes se rencontrent dans les hémistiches imités des pentamètres antiques, de N. Rapin :

1. 3. 6. *L'un* d'es*poir* me sou*tient*,
1. 4. 6. *l'autre* à la *mort* me re*tient*.

1. 3. 6. *Vien* d'un *Roy* valeu*reux*
1. 4. 6. *pren*dre le *joug* amou*reux*.

(2) Pentamètres de N. Rapin :

1. 4. 7. *J'aime* le *temps* comme il est ;
change d'*amour* ne me plaît.

Plus je me *pense* gué*rir*,
moins je me *sens* secou*rir*.

Par contre, le déplacement de la césure lui fait distinguer des espèces différentes (3 et 4, 5 et 2) dans les vers de même accentuation :

3. 5. 7. Tout mon *art* — je *recordais*....
Et des *chants* joy*eux* — dans *l'air*. (1)

Pour l'octosyllabe, M. de Banville cite comme exemples ces vers de Th. Gautier d'un rythme si saisissant :

3. 5. 8. A tra*vers* — la *folle* ris*ée*
Que Saint *Marc* — env*oie* au Lid*o*,
Une *gam* — me *monte* en fus*ée*,
Comme au *clair* de *lune* — un jet d'*eau*.

Ce sont là pour lui des vers de huit syllabes, ni plus ni moins. Il n'avertit pas son disciple que tous les vers de ce quatrain ont la même accentuation, quoique la césure ne tombe pas au même endroit dans le dernier que dans les trois autres. N'est-ce donc pas décréter aussi que toutes les lignes du même nombre de syllabes « se ressemblent comme un morceau de galette de deux sous ressemble à un autre morceau de galette de deux sous » ?

La même étiquette s'applique également à la *Villanelle rythmique* du même poète, taillée pourtant sur un modèle bien différent :

3. 6. 8. Quand vien*dra* la sais*on* nou*velle*, etc. (2).

Les « écoliers » pour qui M. de Banville a écrit son *Petit traité*

---

(1) « Le vers de sept « pieds », dit M. Ténint, est par excellence le vers de la chanson. » Et il en donne pour preuve un couplet de Béranger, mais sans remarquer que les accents ne concordent à peu près que de deux en deux vers, en sorte que le sixain divisé en deux tercets par la rime est divisé en trois distiques par le rythme :

(3. 5. 7)
2. 4. 7. Tandis que, *dans* sa man*sarde*,
1. 3. 5. 7. *Jeanne veille* et qu'*il* lui *tarde*
2. 4. 7. De *voir* ren*trer* son ma*ri*,
1. 3. 5. 7. *Maître Jean* à *la* gui*nguette*
2. 4. 7. A *ses* a*mis* en *goguette*
1. 3. 5. 7. *Chante son* re*frain* ché*ri*.

(2) Au sujet de ce petit chef d'œuvre de rythme, unique dans l'œuvre de Th. Gautier, le *Droit* disait (février 1875) sous la signature E. V : « La villanelle rythmique que fit Gautier auquel Émile Deschamps venait de lire des poésies rythmées de Van Hasselt, s'il faut en croire une lettre autographe de Deschamps que j'ai sous les yeux. »

de poésie française ne manqueront pas de se demander, après l'avoir lu, pourquoi Th. Gautier a qualifié de rythmique un petit poème en vers de huit syllabes comme tant d'autres. Pour accoutumer ses disciples à entendre avec leurs oreilles et non à compter sur le bout de leurs doigts, peut-être M. de Banville aurait-il également fait chose utile en leur expliquant pourquoi, dans le rondel de Charles d'Orléans :

2. 5. 8. Le *temps* a laiss*é* son man*teau*
De *vent*, de froi*dure* et de *pluie*,

ce refrain est incomparablement plus harmonieux que les vers subséquents :

2. 4. 6. 8. Et *s'est* vê*tu* de *bro*de*rie*,
3. 5. 8. De so*leil* lui*sant*, clair et *beau*,

et pourquoi l'oreille éprouve une satisfaction nouvelle, lorsqu'elle retrouve, un peu plus loin, l'accentuation 2. 5. 8. dans le vers :

Ri*vi*ère, fon*taine* et ruis*seau* (1).

Il aurait pu leur indiquer mathématiquement pourquoi, en l'ode célèbre de Lefranc de Pompignan, un « beau désordre » règne dans les premiers vers :

2. 4. 6. 8. Le *Nil* a *vu* sur *ses* ri*vages*
2. 5. 8. Les *noirs* habi*tants* des dé*serts*
3. 6. 8. Insul*ter* par leurs *cris* sau*vages*
1. 4. 6. 8. *L'astre* éclat*ant* de l'*univers*.
*Cri*me impuiss*ant!* fu*reurs* biz*arres* !

et comment, dans les quatre vers qui suivent, l'accentuation se régularise :

---

(1) On en peut dire autant de l'ode souvent citée de Ronsard :

2. 5. 8. Mi*gnonne*, allons *voir* si la *rose*

où la même accentuation revient à différentes reprises :

Sa *ro*be de *pour*pre au so*leil*...
Les *plis* de sa *ro*be pour*prée*...

2. 5. 8. Tan*dis* que ces *mons*tres bar*bares*
Pous*saient* d'inso*lent*es cla*meurs*,
Le *Dieu*, poursui*vant* sa car*rière*
Ver*sait* des tor*rents* de lu*mière*
2. 4. 6. 8. Sur *ses* ob*scurs* blas*phé*ma*teurs*.

Parler de vers d'un certain nombre de syllabes, c'est ne rien dire ; parler avec M. Ténint d'un vers d'une et sept, de deux et six, de trois et cinq syllabes, ou dire avec M. Guyau que le vers de huit syllabes lui-même a des césures, mais irrégulièrement disposées (4 et 4, 2 et 6 ou 6 et 2, 3 et 5 ou 5 et 3), c'est rester dans le vague.

Un vers de huit syllabes est un agrégat

de trois pieds :

2. 5. 8. Je *trou*ve deux *hom*mes en *moi*...
3. 5. 8. Qu'en fe*ra*, dit-*il*, mon ci*seau ?*...
3. 6. 8. Tout mar*quis* veut a*voir* des *pages*,

ou de quatre pieds :

1. 3. 5. 8. *Tom*be, *tom*be, *feuil*le éphé*mère*....
1. 3. 6. 8. *Sage* ou *non*, je pa*rie* en*core*....
1. 4. 6. 8. *Plus* fait dou*ceur* que *violence*....
2. 4. 6. 8. Un *bloc* de *marbre* *était* si *beau*
Qu'un *statuaire* en *fit* l'em*plette*.

La mesure du vers dépend du nombre des accents et non pas du nombre des syllabes. La nature du vers dépend de la position des accents.

Le même système permet de déterminer tout aussi exactement les différents modes d'accentuation de l'alexandrin, dont l'hémistiche a tour à tour deux ou trois accents :

(a) La rai*son* du plus *fort*... (1)

---

(1) Le comte de St-Leu attribue la même accentuation aux deux vers

2 — 6. 9. 12. Je *chan*te ce hé*ros* qui ré*gna* sur la *France*
3. 6. 9. 12. Et par *droit* de conq*uête* et par *droit* de nais*sance*,

quoique leurs deux premiers hémistiches n'aient de commun que le nombre de leurs syllabes.

(b) Le *ciel* n'est *pas* plus *pur*.... (1)
(c) *Rien* ne *sert* de cou*rir*... (2)
(d) *Tom*be sur *moi* le *ciel*....

Ces quatre sortes d'hémistiches venant à s'accoupler, il en résulte que l'alexandrin peut avoir, non seulement quatre accents (2 fois 2) selon la règle de symétrie élémentaire de M. Quicherat :

(a a) La rais*on* du plus *fort* est tou*jours* la mei*lleure*...,

Les vain*queurs* sont ja*loux* du bon*heur* du vain*cu* ;

mais aussi cinq accents (2 et 3) :

(a b) Quand on *aime*, on se *fait* — des *règ*les *différen*tes...

Le vain*queur* de l'Eu*phra*te — a *pu* vous *dé*sar*mer*.

(3 et 2) :

(b a) Le *ciel* n'est *pas* plus *pur* — que le *fond* de mon *cœur*...
Au*cun* che*min* de *fleurs* — ne con*duit* à la *gloire*....

Il approuve les vers :

2 — 6. 9. 12. Il*lus*tres séna*teurs* du Par*nas*se fran*çais*...
Ni *pren*dre pour gé*nie* un amo*ur* de r*imer* ;

mais il proscrit les hémistiches iambiques coupés sur le même patron :

2. 4. 6. 9. 12. Le *ciel* n'est *pas* plus *pur* que le *fond* de mon *cœur*....
Il *est* bien d'*au*tres *soins* que pres*cri*vent nos *mœurs*...
La *rime* est *une* es*clave* et ne *doit* qu'obé*ir*.

Il n'y a pas lieu dès lors de s'étonner que sur les 231 (232) vers dont se compose le premier chant de l'*Art poétique* de Boileau, le comte de St-Leu n'en ait découvert que 65 construits d'après les règles qu'il a établies; sur 27 vers blancs de la *Mérope* de Voltaire, il n'en trouve de valables que quatre, dont trois ont la même notation 3. 6. 9. 12.
Est-ce la faute à Voltaire ?

(1) Les formes *b*, *c*, *d*, ayant trois accents, peuvent également constituer des vers entiers.

(2) Les formes *c* et *a* se succèdent dans :

1. 3. 6. Douces sont les fleurettes ;
Douces sont les herbettes ;
3. 6. Seulement ton amour
M'est amer tout le jour.

AMADIS JAMYN.

*A*mour si *tu* ne *peux* — les con*train*dre d'ai*mer*,
Pour*quoi* leur *laisses-tu* — le pou*voir* de char*mer ?*...
Je *ne* me *sou*viens *plus* — des le*çons* de Nep*tune*...
Comme *un* pres*sen*ti*ment* — des vieil*lards* s'empa*ra*.

(c a) *Rome* en*fin* que je *hais* — parce qu'*el*le t'ho*nore*...

(d a) *Rome* à qui *vient* ton *bras* — d'immo*ler* mon a*mant* ...
Crains de lais*ser* pé*rir* — l'étran*ger* en dé*tresse*....
Non, ce n'est *point*, ma*dame* — un bâ*ton* qu'il faut *prendre*...

Ou enfin six accents (3 et 3) :

(bb) For*tune* a*veu*gle *suit* — a*veu*gle *har*diesse....
Le *liè*vre et *la* tor*tue* — en *sont* un *té*moi*gnage*....
Ne *m'a*vez-*vous* pas *dit* — que *vous* la *haïssiez ?*...
Si *je* la *haïssais* — je *ne* la *fui*rais *pas*.

(cb) *Rien* ne *sert* de cou*rir* — il *faut* par*tir* à *point*....
Tel qui *rit* vendre*di* — di*man*che *pleu*re*ra*.

(db) *Tom*be sur *moi* le *ciel* — pour*vu* que *je* me *ven*ge !...
*Ro*me l'u*ni*que ob*jet* — de *mon* res*sen*ti*ment*.... (1)

Les hémistiches *c* et *d* ne peuvent se redoubler ni se combiner, parce qu'ils commencent et finissent par une tonique, en sorte que leur accouplement produirait un choc ou nécessiterait un repos plus prolongé que ne le comporte la fin d'un simple hémistiche (2). C'est un indice qu'il n'y a plus là un alexandrin, mais

---

(1) Il n'est pas exact de prétendre avec Ackermann que « quand un vers alexandrin a six accents, il se résout en deux vers de six syllabes ». Aucune raison valable ne peut nous obliger à écrire sur deux lignes plutôt que sur une seule les vers qu'il cite :

Trois *monts* bâ*tis* par l'*homme* au *loin* per*çaient* les *cieux*....
Plus *loin*, dit *l'au*tre *voix* du *fond* des *cieux* ve*nue*....
*Voi*les, *ten*tes, croiss*ants*, des *mâts* rom*pus* tom*bés*....

V. Hugo.

Il est certain que les alexandrins ci-dessus ne perdraient rien de leur « dureté » d'ailleurs imaginaire s'ils étaient coupés chacun en deux vers de six syllabes.

(2) (cc) Grâce aux Dieux mon mal*heur pa*sse mon espérance !...
(dd) Dieux ! quels ruisseaux de *sang cou*lent autour de moi !...
Pleure, Jérusa*lem ! pleu*re, cité perfide !...

(dc) Cieux, écoutez ma *voix ! ter*re, prête l'oreille !...
(cd) Dieu fait bien ce qu'il *fait : sans* en chercher la preuve....

deux vers de six syllabes séparés par une pause entière. La même raison d'incompatibilité existe entre les hémistiches *ac*, *bc* (1), et *ad*, *bd* (2). Quoique M. Becq de Fouquières, au lieu de blâmer ces collisions, les classe méthodiquement dans ses formules arithmétiques, la rencontre de deux accents dans le corps d'un vers constitue un hiatus bien autrement discordant que la rencontre de deux voyelles.

Ainsi se complète et s'achève l'évolution rythmique dont M. Becq de Fouquières a caractérisé le premier degré. L'affaiblissement de la césure du vers dit classique ayant donné naissance au vers trimètre dit romantique, l'un et l'autre engendrent à leur tour le vers rythmique par la division de l'hémistiche ou du membre de phrase en pieds binaires ou ternaires :

— 6 — 12 Et je brûle qu'un nœud — d'amitié nous unisse.
3. 6. 9. 12. Et je *brû*-le qu'un *nœud* — d'ami*tié* — nous u*nisse*.

— 6 — 12. Je puis l'aimer sans être — esclave de mon père.
4 — 8 — 12. Je puis l'aimer — sans être escla-ve de mon père.
2. 4. 6. 8. 10. 12. Je *puis* — l'ai*mer* — sans *ê*-tre es*cla*-ve *de* — mon *père*.

— 6 — 12. Quand ma partie a-t-elle — été réprimandée ?
4 — 8 — 12. Quand ma partie — a-t-elle été — réprimandée ?
1. 4. 6. 8. 10. 12. *Quand* ma par*tie* — a-t-*elle* — *été* — *répri*-man*dée* ?

Cette multiplication des accents, leur rapprochement et leur distribution symétrique ont pour effet de différencier le vers de la prose. L'alexandrin à pieds homogènes et le trimètre ont un rythme intrinsèque ; la dignité du vers s'y accuse par la fixité de la césure, sans même que la rime soit nécessaire pour la dénoncer. Mais la division en deux ou trois parties numériquement égales n'épuise pas toutes les formes imaginables du dodécasyllabe. Comme le suggérait M. Becq de Fouquières « on pourrait faire des vers français sans la rime, mais à la condition qu'ils fussent monorythmes, c'est-à-dire qu'ils reproduisissent tous, successivement et dans le même ordre que le premier, les rapports numé-

---

(1) (ac) Durandal sur son *front bril*le. Plus d'espérance....
(bc) Notre ennemi, sei*gneur*, *cher*che ses avantages....

(2) (ad) Une reine n'est *pas rei*ne sans la beauté....
(bd) Le reste pour ses *Dieux mon*tre un oubli fatal.

riques des éléments rythmiques. Ajoutons que, pour obtenir la parité des rythmes, il faudrait non seulement que les éléments rythmiques correspondants fussent numériquement égaux, mais encore que les accents toniques fussent semblablement disposés ».

Le métricien Nicolas Rapin nous en offre des spécimens : il nous a laissé des vers de douze syllabes (5 et 7) qui ne sont ni des alexandrins ni des trimètres, mais qui possèdent, indépendamment de la césure fixe, une accentuation parfaitement régulière :

2. 5. 8. 10. 12. Du*puy*, qui des *cieux* — où tu *fais* ton *doux* sé*jour*,
Nous *oys* lamen*ter* — et plo*rer* ce *tris*te *jour*,
Tu *ris* de nos *pleurs* — et te *plains* de *nous* qu'à *tort*
Mar*ris* de ton *bien* — nous plai*gnons* en *vain* ta *mort*.

L'a*vare* crain*tif* — qui de *mal* se *sent* ta*ché*
En terre tient son or caché.
Tu *ca*ches ain*si* — les fa*veurs* que *Dieu* te *fait*
Et rends sa grâce sans effet.

Ackermann propose une autre forme du dodécasyllabe 5 et 7 avec une tonique à la septième syllabe ; mais en l'accouplant à un vers dont la huitième syllabe est accentuée, il néglige la condition essentielle de monorythmie, et dès lors la fixité de la césure seule ne suffit pas pour obvier à la claudication qui résulte de la mobilité des autres accents :

2. 5 **7.** 10. 12. O *toi* qui m'ai*mas* — re*viens*, et dis — *moi* tou*jours*
3. 5 **8.** 10. 12. Ces chan*sons*, ces *lais*, — ces re*frains* joy*eux* d'a*mour* (1).

Si l'irrégularité dans la disposition des accents change ainsi le

---

(1) Le même cas se présente dans l'octave suivante dont le deuxième, le troisième et le quatrième vers ont seuls une accentuation uniforme :

1. 3. 5 8. 10. 12. *Muse*, *tes* lau*riers* — noble*ment* cein*dront* ma *tête*
— 3. 5 7. 10. 12. { Si mes *fiers* ac*cents* — par*tout* font *chérir* ton *nom* ;
La cou*ronne* *d'or*, — à *cein*dre mon *front* s'ap*prête*
Et le *ciel* me *dit* : Ef*face* un san*glant* af*front*. — etc.,

comme aussi dans :

1. 3. 5 7. 9. 12. *Dieu* de *cha*rité — mais *Dieu* qui *s'ar*me du *glaive*,
— 3. 5 8. 10. 12. Pour ven*ger* ton *fils* — des chré*tiens* les *fils* se *lèvent* ;
2. 5 8. 10. 12. L'Europe s'em*brase* — un sang *pur* de*vra* cou*ler*,
1. 3. 5 7. 9. 12. *Mais* des *fils* d'O*mar* — l'em*pire* aus*si* s'écrou*ler*.

vers isolé en ligne de prose, même avec la fixité de la césure, à plus forte raison toute trace de rythme disparaît-elle lorsque le déplacement de la césure médiale de l'alexandrin produit des enjambements intérieurs comme dans :

3. 6. 8. 10. 12. C'est encore — un plus grand sujet — de s'étonner....
Et pourrions — par un prompt achat — de cette esclave....
MOLIÈRE.

Ils se bat — tent, combat terri — ble, corps à corps...
J'ai vu Sfor — ce, j'ai vu Borgia, — je vois Luther...
VICTOR HUGO.

Il tomba — les genoux ployés — comme un lion....
Sa prunelle — effarée et vague — interrogea
La nuit. DE BANVILLE.

Est-ce à dire que ces dodécasyllabes ne puissent s'élever à l'état de vers ? Assurément non ; car ils ont une accentuation régulièrement espacée de deux en deux ou de trois en trois syllabes. Dans ces conditions, on peut dire avec Castil-Blaze que tout premier vers est bon. Il en est ainsi, lors même que la fiction du son plein n'existe plus :

2. 4. 7. 9. 12. De l'*au*be au *soir* — dans un *â*pre four*mill*e*ment*...
3. 5. 7. 10. 12. Le temps *pa*sse. — *Dan*s la *pour*pre de l'*Occi*d*ent*....
3. 5. 8. 10. 12. Le sub*mer* — gent *comme* un as*saut* de *mil*le *loups*....
LECONTE DE LISLE.

Seulement, comme le désordre des articulations crée des rapports plus complexes que la division en deux ou en trois parties égales ou équivalentes, le rythme devient instable et a besoin d'un compagnon pour maintenir son équilibre ; la répétition fait disparaître la dissonance, qui trouve sa résolution dans une harmonie d'ordre supérieur, de la même façon que, selon les traités de versification, l'alexandrin se complète par la réaction de la rime. Tout vers, si long qu'il soit, n'est plus alors qu'un hémistiche ; les deux frères Siamois ne forment plus qu'un seul corps ; c'est le distique qui constitue la période.

Contrairement à l'opinion de la plupart des prosodistes, les accents secondaires, comme la césure, ne sont donc rythmiques que pour autant que les variétés produisent des espèces. La règle

n'est pas : césure et accents mobiles, comme le voulait M. Ténint. Elle n'est pas davantage : Césure fixe, accents mobiles, comme le pensait M. Guyau. Tout le secret consiste à donner aux toniques quelconques la même fixité qu'à la césure de l'alexandrin ou aux deux césures du vers trimètre.

Le poète qui s'est rendu le meilleur compte de cette évolution finale du vers français est sans contredit André Van Hasselt. Son premier recueil de poésies, *les Primevères*, date de 1834. Le second, *Poésies*, est de 1852 ; on y remarque déjà un certain nombre de pièces d'une accentuation irréprochable (*Les Étoiles, A un petit bouvreuil*, la ballade de *Léonore* « imitation rythmée de la ballade primitive »). Dans la préface de ses *Nouvelles poésies* (1857) qui comprenaient ses 23 premières Études rythmiques auxquelles on aurait pu joindre les deux odes : *La fête des fleurs* et *Aux absents*, Van Hasselt exprimait le regret de ne pas avoir eu le loisir de les accompagner d'une théorie. Une nouvelle série parut en 1862 à la suite de ses *Poèmes, paraboles et odes*. La première édition des *Quatre incarnations du Christ* contenait en outre 67 nouvelles Études rythmiques, et la deuxième édition 42 chansons. Dans l'une de ses préfaces, l'auteur exprime l'avis que l'abbé Scoppa, Paul Ackermann, Ducondut, H. Boscaven et Castil-Blaze ont posé nettement et discuté, sans la résoudre d'une manière complète, la question d'une réforme radicale dans le vers lyrique, sans laquelle aucune poésie ne saurait correspondre à une mesure musicale quelconque. A l'inverse du procédé suivi par ses devanciers, il a voulu commencer par la pratique du vers lyrique, et c'est seulement après avoir établi toutes les combinaisons dont ce vers est susceptible d'après l'emploi et la disposition de ses articulations élémentaires, qu'il pourra produire un essai de théorie, fruit de vingt-cinq années de réflexions et de labeur.

Émile Deschamps écrivait en 1861 à Van Hasselt : « Vous avez senti (et parfaitement exécuté) que la musique s'inquiète moins de la longueur des vers que de leur rythme intérieur... Je suis persuadé que l'infériorité de notre musique de chant sur la musique d'Allemagne et d'Italie tient en grande partie à la négligence ou à l'ignorance des écrivains français. Le rythme musical est trop souvent contrarié par l'irrégularité intérieure des vers ».

Quoique Van Hasselt, aussi bien qu'Émile Deschamps, restreignît ainsi sa réforme au vers lyrique, il s'en faut de beaucoup que

toutes ses Études rythmiques soient destinées au chant; ses formules s'appliquent au vers en général et l'on doit y voir des préparations, des exemples à l'appui de la théorie du vers rythmique, que la mort l'empêcha de publier. Son origine néerlandaise et sa connaissance approfondie de la lyrique de toutes les nations policées le rendaient particulièrement apte à réaliser les vues de Scoppa sur l'universalité du rythme. Dans un épilogue qu'il adresse à ses vers, il fait deux parts des fleurs qu'il a rassemblées, « lui, l'obscur glaneur des chansons » :

L'une ira, joyeuse et sereine,
Saluer, bouquet pèlerin,
Mes amis des bords de la Seine,
L'autre ceux des bords du vieux Rhin.

La tentative de naturalisation en France du vers des autres pays n'est pas l'œuvre la moins originale « d'un poète dont la Belgique n'est pas assez fière », comme le disait le savant et regretté M. Delbœuf (1). C'est d'elle qu'il pouvait affirmer avec le plus de raison :

Je vais
Dans mon propre chemin, qu'il soit bon ou mauvais.

La distribution symétrique des accents lui a fait découvrir des

(1) A la mort de A. Van Hasselt, un écrivain belge qui faisait rimer *borgne* avec *grogne* publia, dans le *Journal des beaux arts et de la littérature* dont il était le directeur, un article nécrologique où il disait entre autres aménités : « sa troisième manière, la dernière, est la moins heureuse. On serait tenté de croire que, de ce moment, date l'affaiblissement de ses facultés poétiques, déjà ébranlées par la recherche obstinée et quasi-inutile d'un rythme particulier dans la poésie. Il avait inventé, disait-il, une nouvelle manière de cadencer le vers français. Franchement, cette trouvaille n'était rien moins qu'heureuse. Le public a pu en juger par de nombreuses pièces que Van Hasselt fit paraître à l'appui de sa découverte ou plutôt de ses combinaisons dans la poursuite desquelles il perdit un temps précieux ».

Dix ans après, M. Georges Rodenbach, pour arriver aux mêmes conclusions, comparait Van Hasselt au peintre Wiertz, « son ami fidèle de lutte et de gloire avec lequel il a, du reste, bien des traits de ressemblance. Tous deux, grâce au milieu peut-être, ont rêvé plus grand qu'ils n'ont su réaliser... Détail curieux! chacun d'eux, au milieu de sa carrière, s'est pris d'une manie où il a laissé inutilement beaucoup de temps et d'efforts : Wiertz pour la peinture mate, une idée malheureuse qui avait fait de lui, dans les dernières années, un chimiste, alambiqueur de couleurs et surveillant de cornues, André Van Hasselt pour les études rythmiques, des supputations de pieds ou de quantités, relatives seulement aux vers destinés à la musique, et où il est regrettable qu'un vrai poète ait dépensé beaucoup de sa faculté d'invention ».

variétés toutes nouvelles, même dans les coupes les plus banales et les mieux connues en apparence, comme nous le verrons en passant en revue les différentes sortes de vers, à l'exception du dodécasyllabe qui a déjà fait l'objet d'un examen spécial. Les lacunes qui subsistent dans l'œuvre de Van Hasselt se présenteront ainsi d'elles-mêmes.

HEPTASYLLABE.

Sauf quelques-unes des formes trochaïques-dactyliques que nous avons indiquées, la série des vers de sept et de huit syllabes est complète :

2. 4. 7. Je suis immense et profonde, (1)
Le vaste abime sacré ;
Mes bras entourent le monde
D'un cercle azuré.

2. 5. 7. Au flanc de la roche sombre,
Que bat l'Océan obscur,
Ce soir j'ai pour vous dans l'ombre
Cueilli cette fleur d'azur.

3. 5. 7. Je n'ai point sur la montagne, (2)

---

(1) Baïf s'était servi du même rythme dans plusieurs de ses chansonnettes en vers blancs :

O chère sœur, tu m'as donc
Laissé dedans le bourbier
Du monde vain et trompeur.
Au ciel ton âme montant
En terre laisse mon corps... Etc.

Si foi se doit ajouter
Aux changements du vieux temps,
Les dieux souvent déguisés
Pour leurs désirs accomplir,
Diverses formes ont pris...
. . . . . .
Sentir soudain me voudrais
Son beau collet de réseuil,
Afin que je pusse toujours
Toucher sa bouche et son sein . .

(2) C'est aussi la notation de :

Hier mon cœur *était* encore
Comme un vrai jar*din* d'amour.
Doux printemps ! char*man*te aurore !
C'était fête *cha*que jour,

quoique l'auteur indique : ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – au lieu de ◡ ◡ – ◡ – ◡ –

Je n'ai point de château-fort,
D'écuyer qui m'accompagne
Dans les plaines de l'Espagne,
Mais mon bras est rude et fort ;
Mon épée est ma compagne ;
Elle et moi, toujours d'accord,
Qu'on la touche et l'on est mort.

1. 3. 5. 7. Mois des fleurs, ô mois charmant. (1)
Mois vermeil des roses,
Sous le toit du bois charmant,
Toutes sont écloses.

OCTOSYLLABE.

2. 5. 8. Mon cœur est pareil au navire
En proie au caprice des mers,
Roulant sur le flot qui chavire,
Roulant dans les gouffres amers.

3. 5. 8. Près du lac aux eaux argentines, (2)
Je savais, au pied d'un bouleau,
Un charmant bouquet d'églantines
Qui penchait ses grappes dans l'eau.

3. 6. 8. Je reviens du pays des roses,
Du pays des refrains d'amour
Où mes frères aux fleurs écloses
Vont disant de si douces choses
Tout le jour.

---

(1) Ackermann trouve dur et saccadé ce vers de Victor Hugo :

L'air est plein d'un bruit de chaînes,

parce qu'il a plus de trois accents.

(2) C'est le rythme de la chansonnette de Baïf :

Babillarde, qui toujours viens
Le sommeil et songe troubler,
Qui me fais heureux et content,
Babillarde aronde, tais-toi.

2. 4. 6. 8. Hélas ! comptez combien d'étoiles (1)
La lune allume au fond des airs,
Comptez les flots où vont les voiles
Qu'on voit courir les vastes mers. (2)

ENNÉASYLLABE.

Le vers trimètre de neuf syllabes (3 fois 3) ne date pas plus d'hier que celui de douze syllabes (3 fois 4). Quoique M. de Gramont y voie une importation italienne qui ne doit pas remonter au delà de ce siècle, quoiqu'on l'attribue souvent à Hoffmann, pour avoir écrit les paroles de la célèbre romance du *Secret :*

Je te perds — fugitive — espérance ;
L'infidèle — a rompu — tous nos nœuds,

la poésie lyrique du XVIIe siècle en offre de nombreux spécimens (3). M. Ténint le juge très susceptible d'harmonie et propre

---

(1) Même remarque :

Couchés dessus l'herbage vert,
D'ombrage épais encourtinés,
Écoutons le ramage du rossignolet.
Plantons le mai, plantons le mai....

(2) Par une inadvertance analogue à celle que nous avons signalée dans l'heptasyllabe, Van Hasselt note à tort les *Colliers de cœurs* ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – au lieu de :

2. 4. 6. 8. On est déesse au ciel des belles ;
Mais c'est dommage, tu le sais... Etc.

Même notation fautive, avec trois syllabes atones qui se suivent

◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ –

dans le dodécasyllabe trimètre :

2. 4. 6. 8. 10. 12. Le morne Atlas a ses grands pics voisins des nues,
Son noir granit... Etc.

(3) Les plaisirs — ont choisi — pour asile
Ce séjour — agréable — et tranquille.

Pour le peu — de bon temps — qui nous reste,
Rien n'est si funeste....

Achevons — nos vieux ans — sans alarmes ;
La vie a des charmes.

à se combiner admirablement avec les vers impairs de sept, de cinq et de trois « pieds » ; il se persuade même que « certains opéras, celui de *Don Juan*, par exemple, sont faits uniquement en vers de cinq, sept et neuf « pieds ».

La division en 3 fois 3 lui paraît de rigueur; au point qu'il renonce en sa faveur à son système de césure mobile, non pourtant sans prévoir une objection : « Pourquoi, dira-t-on, ne déplacez-vous pas la césure de ce vers comme vous le faites pour les autres ? Parce qu'alors on arrive à le couper en un hémistiche de quatre « pieds » suivi d'un de cinq :

Oh! oui, pour toi — je saurai périr,

et qu'un hémistiche pair ne s'harmonise pas avec un hémistiche impair ».

M. Ténint ayant pris pour règle qu'on peut toujours mettre sur une seule ligne ce que l'on brise en deux, il aurait pu se souvenir que Malberbe avait fait un vers de neuf syllabes parfaitement équilibré au moyen de deux hémistiches l'un féminin, l'autre masculin :

C'est l'amour — qui retient — dans ses chaînes
Mille oiseaux qu'en nos bois jour et nuit l'on entend;
Si l'amour — ne causait — que des peines,
Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant.

QUINAULT.

Quand l'hiver — a glacé — nos guérets,
Le printemps — vient repren — dre sa place
Et ramène — à nos champs — leurs attraits;
Mais hélas! — lorsque l'â — ge nous glace,
Nos beaux jours — ne revien — nent jamais

MOLIÈRE.

Ne cherchons — tous les jours — qu'à nous plaire;
Soyons-y — l'un et l'autre — empressés....

Des grandeurs — qui voudra — se soucie....
En aimant — tout nous plaît — dans la vie.

MOLIÈRE.

Que sans cesse
L'on se presse
De goûter — les plaisirs — ici-bas.
. . . . . .
Notre peine
Serait vaine
De vouloir — résister — à ses coups.

MOLIÈRE. — QUINAULT. *Prologue de Psyché.*

Après les neiges — et les glaçons.

M. Guyau pense également que l'ennéasyllabe doit nécessairement se diviser en trois parties égales et M. Becq de Fouquières le range parmi les vers à césure fixe. M. de Gramont convient que « des vers ainsi coupés peuvent être très harmonieux ; on peut dire qu'ils le seront trop. Ces mesures uniformes que l'effet de la rime ne viendra vivifier que de trois en trois ne tarderaient pas à fatiguer par leur monotonie ». Pour échapper à cet inconvénient, M. Quicherat n'exige qu'une seule césure, après la troisième syllabe (1) :

Belle Iris, — malgré votre courroux,
Si jamais — vous revenez à nous,
Vous rirez — et j'engage ma foi
Qu'aussitôt — vous reviendrez à moi.

CHARLEVAL.

Si les vers trimètres ont un rythme trop marqué, peut-être trouvera-t-on que ceux-ci en ont un qui ne l'est pas assez. Assurément, les divisions de l'ennéasyllabe en 2 fois 2 ou en 3 fois 3 ne sont pas plus les seules réalisables que l'alexandrin et le trimètre 3 fois 4 n'épuisent toutes les combinaisons possibles du dodécasyllabe : la coupe 3 et 6 de M. Quicherat est tout aussi admissible ; seulement, ici encore, c'est la disposition parallèle des accents qui lui donne son caractère et son harmonie ; après le premier pied ternaire, les six autres syllabes se divisent non seulement en deux nouveaux pieds ternaires, mais aussi en trois pieds binaires. Les vers de Voltaire que cite M. Quicherat nous

---

(1) M. de Gramont range à tort dans cette catégorie où la redondance n'existe plus ce vers d'une chanson attribuée à Malherbe :

L'air est plein — d'une halei — ne de roses

qui a, selon lui « outre la tonique-césure une tonique libre à la sixième syllabe ». La division en 3 fois 3 y est aussi nettement accusée que dans ces quatre vers de Van Hasselt dont le premier seul a deux césures proprement dites :

J'ai cherché — dans la nuit — étoilée,
J'ai cherché — dans les mor — nes déserts,
Dans la nuit — de ténè — bres voilée,
Dans les bois — pleins de va — gues concerts.

présentent les deux coupes distinctes du vers de neuf syllabes avec une césure après la troisième :

3. 5. 7. 9. Des destins - la chaî - ne re - doutable
Nous entraîne - à d'é - ternels - malheurs
3. 6. 9. Mais l'espoir - à jamais - secourable
3. 5. 7. 9. De ses mains - viendra - sécher - nos pleurs.
3. 6. 9. Dans nos maux - il sera - des délices
Nous aurons - de charman - tes erreurs;
3. 5. 7. 9. Nous serons - au bord - des pré - cipices,
Mais l'amour - les cou - vrira - de fleurs [1].

Pris isolément, et parfois deux à deux, ces vers sont exactement rythmés. Le désordre qui y règne provient du mariage hybride des deux notations disparates.

Mais là ne se bornent pas les formes diverses de l'ennéasyllabe ; car la césure après la troisième syllabe n'est pas aussi obligatoire que se l'imaginent la plupart des prosodistes.

M. Guyau, comme M. Ténint, recule devant la combinaison de membres tels que 4 et 5 ou 5 et 4 dont les rapports mathématiques lui semblent trop compliqués : « Faute d'avoir connu cette règle, dit-il, on a composé des vers de neuf syllabes qui sont vraiment inadmissibles :

En proie à l'enfer — plein de fureur,
Avant qu'à jamais — il resplendisse,
Le poète voit — avec horreur
S'enfuir vers la nuit — son Eurydice.
TH. DE BANVILLE. »

M. de Gramont croit que l'erreur « d'un poète contemporain dont la science rythmique ne peut être contestée » consiste en ce que, par la position de la césure après la cinquième syllabe, le

---

[1] Segrais avait déjà employé la division des six dernières syllabes en 3 fois 2 dans ce quatrain où l'on ne peut trouver à reprendre qu'une incorrection au troisième vers :

Doux ruisseaux, - coulez - sans vi - olence ;
Rossignol - ne van - te plus - ta voix ;
Taisez-vous - zéphirs - *faites* - silence ;
C'est Iris - qui chan - te dans - le bois.

membre le plus court vient en dernier, « ce qui est assurément un ordre anormal ».

Cependant la coupe 4 et 5 du *Diable à quatre* ne nous paraît guère plus satisfaisante :

Je n'aimais pas — le tabac beaucoup ;
J'en prenais peu — souvent pas du tout ;
Mais mon mari — me défend cela....

SEDAINE.

Si les vers de M. de Banville boitent comme ceux de Sedaine, ce n'est nullement à cause de la différence de longueur de leurs deux tronçons, mais uniquement à cause de l'instabilité de leurs accents rythmiques. Nous en trouvons la preuve dans les *Caresses* de J. Richepin où des vers césurés comme ceux de M. de Banville sont sauvés de l'incohérence par la régularisation de leurs toniques :

3. 5. 7. 9. Je m'embarquerai — si tu le veux,
Comme un gai marin — quittant la grève,
Sur les flots dorés — de tes cheveux
Vers un paradis — fleuri de rêve.

Van Hasselt s'est servi de la même notation sans s'assujettir à la césure :

Dans tes blonds - et beaux - cheveux - ô rose,
Tu brillais un soir ;
Aux clartés - des lus - tres d'or - éclose,
Il fallait te voir !

Il traite avec la même indépendance cette autre accentuation de l'ennéasyllabe :

2. 5. 7. 9. On dit - que le vert - et beau - printemps
Attache aux buissons les roses,
Et fait - aux rameaux - des bois - chantants
Briller mille fleurs écloses.

Les exemples que donne M. de Gramont afin de justifier sa préférence pour la césure à la quatrième syllabe plutôt qu'à la cinquième ne sont probants que pour les vers monorythmés :

2. 4. 7. 9. La foudre gronde — et l'orage - approche.
Le vent du sud — aîlerons - ouverts,
2. 4. 6. 9. Tourbillonnant — aveu - gle les airs;
Mais pour braver — les traits - qu'il décoche,
A-t-on trouvé — l'abri - d'une roche,
Tranquille on voit — le feu - des éclairs.

C'est ainsi que Van Hasselt écrivait :

2. 4. 7. 9. Joyeux pinsons qui chantez sans nombre
Vos refrains le soir,
Silence aux morts endormis dans l'ombre
Du sépulcre noir,

et avec un médiocre souci de la césure :

2. 4. 6. 9. Je suis le blanc cheval du beau reître.
Le roi disait : « A moi ce coursier ! »
J'ai dit au roi : « J'ai, sire, un bon maître;
C'est l'homme au glaive, au casque d'acier. »

Il exprime avec une mélancolie saisissante le balancement de la cloche dans cette autre notation (dactylique-trochaïque) :

1. 4. 6. 9. Cloche du soir, musique si douce,
Seul au milieu du calme des bois,
Seul je l'écoute assis sur la mousse,
L'hymne plaintif que chante ta voix.

En présence des variétés qu'offre l'ennéasyllable, M. de Gramont constate que ce vers n'a pas, dans notre langue, une forme bien arrêtée, puisqu'on a pu en noter jusqu'à cinq différentes dont il existe au moins quelques spécimens. Or, comme nous l'avons vu plus haut, la même diversité se rencontre dans le dodécasyllabe dont nous avons noté jusqu'à huit formes distinctes. Doit-on se hâter d'en conclure que si le vers de neuf syllabes « s'est maintenu jusqu'ici dans cet état d'hésitation, il est bien douteux qu'il en sorte jamais, ayant contre lui le nombre impair de ses syllabes et sa proximité avec deux des vers les plus usités, le décasyllabe et l'octosyllabe » ? Au lieu de le rejeter pour des raisons qui feraient condamner aux mêmes titres le vers impair de sept syllabes, tout aussi proche voisin du vers de six et du vers de huit, n'est-il pas

plus rationnel de reconnaître que son état d'hésitation n'est qu'apparent et que l'élasticité de ses formes est, au contraire, la meilleure preuve de sa fécondité ? M. de Gramont convient, du reste, qu'il serait possible d'en tirer parti autrement que pour le chant, en le césurant soit à la troisième, soit à la quatrième syllabe. « Dans le premier cas, dit-il fort judicieusement, le second hémistiche devra s'accentuer comme les hémistiches de l'alexandrin ; dans le second cas, comme ceux du décasyllabe à césure médiane. Cela dit surtout pour la versification de l'avenir ».

DÉCASYLLABE.

Le vers de dix « pieds », d'après M. Ténint, est le premier auquel les prosodistes de l'ancienne école ont imposé leur inflexible césure ; ils l'ont partagé en un vers de quatre et un vers de six « pieds », séparant les deux « hémistiches » par une barrière infranchissable.

Remarquons en passant qu'on se sert couramment d'un terme impropre en désignant deux membres, l'un de quatre et l'autre de six syllabes comme des hémistiches ou demi-vers ; puisque ni quatre ni six ne forment des moitiés de dix. Tant que l'on compte par syllabes, le décasyllabe n'a d'hémistiches que sous sa forme 5 et 5, et c'est alors un pléonasme de parler de deux hémistiches *égaux*.

M. Quicherat stipule plus correctement, sinon plus véridiquement, que, dans le vers de dix syllabes, il y a toujours une césure après la quatrième. M. Ténint attribue à cet étranglement l'abandon dans lequel le vers marotique est tombé. L'inflexible césure ne rendait pourtant pas le décasyllabe 4 et 6 aussi gênant pour la pensée moderne que le suppose le législateur du vers romantique; car il comporte les variétés suivantes :

à 4 accents :

1. 4. 7. 10 *Maî*tre cor*beau* sur un *ar*bre per*ché*....
Vit aux dé*pens* de ce*lui* qui l'é*coute*....
2. 4. 7. 10 Un *loup* n'a*vait* que les *os* et la *peau*...
Un *mal*heu*reux* appe*lait* tous les *jours*...

à 5 accents:

1. 4. 6. 8. 10 *L'au*tre por*tant* l'ar*gent* de *la* ga*belle*....
L'une encor *verte* et l'*au*tre un *peu* plus *mûre*....

2. 4. 6. 8. 10. Qu'ils *ont* de *maux* et *que* je *plains* leur *sort !*
A*yant* tout *dit*, il *mit* l'en*fant* à *bord.*

Dans le premier membre, l'accent tombe sur la première ou sur la seconde syllabe ; dans le second membre, il affecte tantôt la septième seule, tantôt la sixième et la huitième syllabes.

Ackermann constate que Clément Marot, La Fontaine et surtout Béranger sont les poètes qui ont le mieux fait ce vers. Que doit-on penser des autres quand on se heurte constamment, chez le plus illustre des chansonniers français, à des vers aussi peu chantables que :

2. 4. 7. 10. Des *as*tres *faux* conju*rez* l'influ*ence* :
2. 4. 6. 8. 10. Ef*froi* d'un *jour*, ils *pâliront* de*main ;*
1. 4. 7. 10. *Peu*ples, for*mez* une *sain*te al*liance*
Et donnez-vous la main.

Quant à La Fontaine, il est certain qu'en se soumettant pour seule règle à l'inflexible césure, il croyait identiques les vers suivants :

2. 4. 6. 8. 10. Un *astrologue* un *jour* se *laissa choir*
2. 4. 7. 10. Au *fond* d'un *puits*. On lui *dit* : Pauvre *bête*,
Tan*dis* qu'à *peine* à tes *pieds* tu peux *voir*,
1. 4. 7. 10. *Pense*z-tu *lire* au-des*sus* de ta *tête* ?

C'est par un pur hasard que l'on trouve parfois chez lui une succession de plusieurs vers ayant la même accentuation :

2. 4. 7. 10. Je *blâ*me *ici* plus de *gens* qu'on ne *pense*.
Tout *ba*bil*lard*, tout cen*seur*, tout pé*dant*
Se *peut* con*naît*re au dis*cours* que j'a*vance*.

Ce que le bonhomme faisait d'instinct, Van Hasselt le fait sciemment par la régularisation des accents :

2. 4. 6. 8. 10. Je *suis* si *près* de *vous*, de *vous* si *belle*,
Et vous êtes si loin de moi.
Pourq*uoi* là-*haut* l'*étoi*le *bril*le-t-*elle ?*
Savez-vous, ô mon Dieu, pourquoi ?

2. 4. 7. 10. Re*nonce* à *tout*, mais ja*mais* à la *foi !*
C'est *l'as*tre *saint* qui nous *guide* et nous *prête*
Son *pha*re *sûr* dans les *nuits* de tem*pête*,

Le *vrai* fanal que notre *âme* a dans *soi*
Renonce à *tout*, mais jamais à la *foi*.

1. 4. 7. 10. *Paix* aux héros endormis dans les plaines,
Pâles, muets et fauchés par la *mort !*
Rien ne défend de vos rudes haleines,
Brises des *nuits*, leur phalange qui *dort*.

Mais il emploie indifféremment la césure masculine ou la remplace par une tonique féminine :

Point de linceul qui leur *fasse* un suaire,
D'*hymne* funè - bre qui *chante* autour *d'eux ;*
Rien que la *bru* - me pour *drap* mortuaire,
Rien que le *cri* des corbeaux hasardeux (1).

M. Ténint, moins rigoriste que M. Quicherat, approuve La Fontaine d'avoir déplacé parfois la césure; « il est évident, dit-il, que si l'harmonie veut que le vers se partage en un « hémistiche » de quatre « pieds » et un de six, l'harmonie est également satisfaite si on le compose d'un hémistiche de six pieds suivi d'un de quatre ».

Ackermann rappelle que Voltaire aussi a coupé quelquefois son vers de cette manière (2), « mais cela produit un rythme plutôt

---

(1) C'est le rythme de l'une des chansons de Claire dans l'*Egmont* de Goethe ; la musique de Beethoven s'y adapte exactement :

Triste et joyeu - se, songer à l'absent,
Craindre et se *plain* - dre d'un *mal* ravissant ;
Charme ineffa - ble, mortelle douleur !
Ah ! sans amour il n'est *point* de bonheur.

(2) On trouve, en effet, dans ses comédies, toutes les décompositions rythmiques du premier membre de six syllabes :

1. 3. 6. *Crève tous* les chevaux. — vous voilà pris...

1. 4. 6. *Elle* vous *traite mal*, — mais la nature....
Quoi ! vous obscure, *vous !* — Quoi que je fasse....

2. 4. 6. Un *tel* mérite est *rare*, — il me surprend....
Il *dit* que *je* suis *belle*, — il n'a pas tort....

3. 6. Nous en *sommes* fort *près*, — et notre gloire
N'a pas le sou...
Vous en *êtes capable*. — Assurément.

choquant qu'agréable ; c'est ce qui arrive toutes les fois que, sur deux « hémistiches inégaux », le plus grand précède ».

Pour la même raison, M. de Gramont, ayant proscrit l'ennéasyllabe 5 et 4, trouve le vers 6 et 4 un très mauvais rythme : « quand des vers sont divisés inégalement, il tombe sous le sens que c'est la dernière partie qui doit être la plus longue ; c'est elle, en effet, qui développe le vers et l'achève par la rime ; l'autre partie ne peut être qu'une préparation. De même, dans une colonne, le chapiteau aura plus d'importance que la base ».

Quant au reste, les césuristes jettent dans le même tas les vers à quatre accents :

3. 6. 8. 10. Ali*beck* fut son *nom* — si j'*ai* mé*moi*re,

et les vers à cinq accents :

1. 4. 6. 8. 10. *Veu*ve du *roi* der*nier* — mort *sans* en*fants*...
2. 4. 6. 8. 10. So*lennités* et *lois* — n'em*pêc*hent *pas*....
Je *définis* cet *être* — un *animal*....

Or, si l'on s'en rapporte à l'accentuation, qui est la seule pierre de touche du rythme, il importe peu que la césure tombe après la sixième plutôt qu'après la quatrième syllabe. Ces deux vers de Marot ont le même rythme ïambique :

Ne *désirer* la *mort* — ni *craindre* aussi
Font *vivre* *l'homme* — heu*reux* et *sans* souci.

Comme nous avons eu déjà l'occasion de le faire remarquer à propos de l'accouplement des deux membres :

C'est en *vous* que j'ai *foi* — par*lez* pour *moi*,

les deux tronçons 4 et 6 ou 6 et 4 ne sont inégaux que sous le rapport numérique des syllabes ; un même principe de symétrie partage le décasyllabe en deux véritables hémistiches, soit que deux pieds binaires s'équilibrent avec deux pieds ternaires :

Re*nonce* à *tout* — mais ja*mais* à la *foi*,

soit que les deux pieds ternaires précèdent les deux pieds binaires :

Dans la *nue* autre*fois*, — vail*lant* ma*noir*...

A part le cas de vers uniformément ïambiques, la césure n'établit donc aucune disproportion entre les deux hémistiches, de quelque façon qu'ils soient disposés.

M. Guyau se demande pourquoi le décasyllabe qui a cessé depuis si longtemps de nous suffire, est resté le vers héroïque d'autres peuples. Il croit en trouver la raison dans la variété qui résulte chez eux de l'irrégularité des accents toniques. Or, s'il est vrai que les autres peuples « pour éviter la monotonie, mêlent au hasard deux coupes possibles du vers de dix syllabes (4-6 et 6-4) » parce que leur rythme ne s'appuie pas sur la césure, c'est, au contraire, par la régularité des toniques placées invariablement sur les syllabes paires qu'ils conservent à leur grand vers son ampleur et sa majesté. Selon la remarque de Scoppa, l'accent sur la septième syllabe dérange le système du rythme ïambique et engendre un autre rythme visiblement anapestique ; le vers perd alors toute espèce de gravité ; il devient sautillant, et il est indigne d'être employé dans les poésies héroïques.

La même observation peut s'appliquer, du reste, à l'alexandrin; le vers à quatre pieds ternaires :

Oui, je viens - dans son temple - adorer - l'Éternel

a une vivacité plus grande que le vers à six pieds binaires :

Je viens - selon - l'usage - antique - et so - lennel.

L'ordre inverse se produit dans les alexandrins :

Soumis - avec - respect - à sa - volon - té sainte,
Je crains Dieu, - cher Abner, - et n'ai point - d'autre crainte.

Les prosodistes mentionnent, en outre, un décasyllabe coupé, comme l'alexandrin, par le milieu [1], le vers en *taratantara* de

---

[1] « Les premiers essais, dit M. de Gramont, n'en remontèrent pas plus loin que le commencement du XVIe siècle. »

La *Chrestomathie de l'ancien français* de Karl Bartsch cite pourtant une romance du XIIIe siècle :

Quand se vient en mai — ke rose est panie,

laquelle avait pour refrain :

Je sant les douls mals — leis ma senturete;
Malois soit de deu — ki me fist nonnete.

Bonaventure Despériers. « Ce vers excessivement harmonieux, dit M. Ténint, est d'origine ancienne ; on le trouve déjà dans les poésies de Baïf [1]. Le dix-septième siècle, peu soucieux de la forme, l'ignora complètement. »

M. Ténint perd de vue que Voltaire avait écrit :

L'Amour est un Dieu — que la terre adore ;
Il fait nos tourments — il sait les guérir ;
Dans un doux repos — heureux qui l'ignore,
Plus heureux cent fois — qui peut le servir.

Il est vrai que lui-même en faisait bon marché, au point d'assurer que :

Ainsi partagés, — boiteux et mal faits,
Ces vers languissants — ne plairaient jamais.

Par la fixation des accents, Van Hasselt les redresse et les met sur leurs pieds. A cet effet, il établit des différences bien tranchées entre leurs modes d'accentuation :

2. 5. **7**. 10. Le ciel est si bleu, la terre est si belle
Et l'air si tiède et si pur.
Regarde, ô printemps, voilà l'hirondelle
Rouvrir son vol dans l'azur.

2. 5. **8**. 10. Que suis-je depuis que tu m'es ravie,
O toi dont le ciel avait fait ma vie ?
Un morne désert où le sable seul
Déroule au simoun son mouvant linceul.

3. 5. **7**. 10. Dans un coin caché du vieux cimetière,
Sous un saule vert qui rêve toujours,
Se dérobe aux yeux dans l'ombre une pierre ;
Allez donc la voir, mes belles amours.

---

[1] Voir la traduction du psaume *Deus regnavit :*

Le seigneur est roi — se vêt de grandeur,
Le seigneur se vêt — et ceint de valeur
Du monde a fondé — la belle rondeur
Pour ne branler point.

Dès lors établi — fut ton trône à point,
Dès jamais tu fus. — La fureur époint
Les fleuves émus — qui d'un choc conjoint
Haut ont élevé. — Etc.

3. 5. 8. 10. La montagne encor, de brouillard couverte,
Livre aux vents glacés son sommet transi,
Et le val déjà met sa robe verte;
Vois l'hiver là-haut, le printemps ici.

Dans la traduction en vers blancs de l'ode d'Horace : *Persicos odi*, le décasyllabe est construit sur cinq accents :

1. 3. 5. 8. 10. Loin de moi le faste éclatant des Perses;
Loin le vert bandeau que la tille enlace.
Donc ne cherche plus où rougit la rose,
Fleur attardée.

En somme, la césure du décasyllabe peut reposer sur la 4e, la 5e ou la 6e syllabe, comme celle de l'ennéasyllabe sur la 3e, la 4e, ou la 5e. Mais chacune de ces positions permettant plusieurs combinaisons, c'est la fixation des autres toniques qui détermine la nature du vers.

HENDÉCASYLLABE.

L'examen de quelques autres coupes inusitées ou tombées en désuétude complètera la démonstration de l'infinie variété et de la souplesse du vers rythmique.

M. Ténint qui ne connaissait qu'une seule forme pour le vers de neuf, en connaît deux pour le vers de onze syllabes que M. Quicherat passe sous silence : un « hémistiche » de cinq « pieds » et un de six, ou renversé, six « pieds » d'abord, puis cinq, ce qui est presque la seule forme usitée :

Le sort de la beauté — nous doit alarmer.

Tout en regrettant que le romantisme n'ait tiré aucun parti de l'hendécasyllabe (1), Ackermann ne le conçoit pas davantage

(1) « L'école romantique avait besoin d'un mètre nouveau : il fallait couper le vers de douze syllabes entre la cinquième et la sixième, ou employer le vers de onze syllabes ; le préjugé en écarta même la pensée. Si M. V. Hugo eût cultivé les vers de 9, de 10 à hémistiches égaux, et de 11 syllabes, nous sommes persuadé qu'il y eût aussi excellé et la poésie française, enrichie de nouveaux rythmes, lui serait à jamais redevable. Nous croyons aussi que Corneille eût excellé dans le vers de 11 syllabes. M. de Lamartine aurait employé avec un égal succès le vers de 13 syllabes, par lequel nous pourrions lutter avec les anciens dans l'épopée et dont on sent

sous une forme autre que divisé en 5 et 6 ou 6 et 5. M. de Gramont, fidèle à son système du chapiteau plus ample que la base, est d'avis que la tonique fixe ne peut être placée qu'à la cinquième syllabe ; à ce prix, il ne lui semble pas impossible de faire dans notre langue des hendécasyllabes très satisfaisants, ainsi que le prouvent les quelques essais qui en existent, les uns de notre époque, les autres du XVIe siècle.

Parmi ceux-ci, M. de Gramont cite en exemple l'ode que Nicolas Rapin composa en l'honneur de Ronsard et dont « les pieds sont fort hypothétiques, mais dont l'accentuation qui est belle y supplée sans trop de désavantage :

Vous qui les ruisseaux d'Hélicon fréquentez,
Vous qui les jardins solitaires hantez
Et le fond des bois, curieux de choisir
L'ombre et le loisir. » — Etc.

Il n'est pourtant pas exact de dire que, dans ces vers, tous ceux de onze syllabes sont accentués régulièrement sur la troisième syllabe de chaque hémistiche. Dans le quatrain ci-dessus, le premier hémistiche a tour-à-tour la notation 2. 5 et 3. 5 ; le second seul est généralement partagé en deux pieds-mesures de trois syllabes chacun, au moins dans les douze strophes choisies parmi les dix-huit dont se compose l'épitaphe; encore y remarque-t-on des déviations telles que :

Ses faveurs n'ont peu le *ga*-ren*tir* en*fin*....
Virgile au combat *cè*de les *lau*riers *verds*....

Il y a donc quelque exagération à signaler dans cette pièce une « symétrie absolue ».

« Dans notre temps, poursuit M. de Gramont, il n'y a guère que M. de Banville qui, sans viser au vers métrique, ait tenté de remettre en usage cette forme délaissée. Son exemple, bien qu'il fût de nature à encourager, ne paraît pas avoir excité beaucoup

---

péniblement le besoin en lisant *Jocelyn* et la *Chute d'un ange*. Rien ne fatigue et ne blesse plus le sens poétique que le désaccord entre le ton et le rythme ; et cela est palpable dans ces deux poèmes et dans toutes nos traductions des épiques étrangers, comparées à l'original. »

d'émulation, et il est peu probable qu'il en excite davantage par la suite [1]. »

L'initiative louable de M. de Banville ne justifie pourtant pas l'aversion de M. Guyau pour l'hendécasyllabe qui, selon son expression, ne pourrait servir que là ou le poète se donnerait à tâche de causer une sorte d'irritation, d'agacement du système nerveux. Dans le quatrain ci-après, le croisement du rythme répond à celui de la rime, sauf, au troisième vers, une incorrection que le changement d'un mot ferait disparaître :

2. 5. 7. 9. 11. Les sylphes légers — s'en vont dans la nuit brune
2. 5. 8. 11. Courir sur les flots — des ruisseaux querelleurs,
(Folâtrent)
Et jouant parmi — les blancs rayons de lune,
Voltigent riants — sur la cîme des fleurs.

Dans la strophe suivante, le premier accent tombe sur la 3e syllabe ; trois vers ont le même rythme ; le quatrième seul dissone :

3. 5. 8. 11. Les zé*phirs* sont *pleins* — de leur *voix* étouf*fée*,
Et par*fois* un *pâtre* — attir*é* par le *cor*,
Aper*çoit* au *loin* — Vivi*a*ne la *fée*
3. 5. 7. 9. 11. Sur le *vert* co*teau* — pei*gnant* ses *che*veux d'*or*.

A cause de la prétendue impossibilité de diviser l'hendécasyllabe en parties égales ou aliquotes, M. Guyau le condamne sous ses deux types, avec la césure après la 5e ou après la 6e syllabe :

Belle dont les yeux — m'ont doucement tué...
RONSARD.
Et le ciel ne voit point — d'amant plus heureux...
VOLTAIRE.

---

[1] Les *Élégies et poésies nouvelles* de Mad. Desbordes-Valmore renferment également des essais de vers 5 et 6, où la césure seule est à sa place :
3. 5. 8. 11. Quand vous respirez — un parfum délectable,
3. 5. 7. 9. 11. Ne demandez pas — d'où vient ce souffle pur !
Tout parfum descend — de la divine table ;
2. 5. 7. 9. 11. L'abeille en arrive, — artiste infatigable,
3. 5. (6) 8. 11. Et son miel choisi — tombe aussi de l'azur.

Cela se comprend ; les césuristes ne savent que faire de cet alexandrin manqué, dont on a retranché la tête ou la queue. Aussi, N. Landais prononce-t-il cette sentence sévère, mais injuste : « Sauf quelques essais sans valeur, il n'existe point en français de vers de onze syllabes ».

L'hendécasyllabe occupe pourtant une large place dans la versification des autres pays, parce qu'il se prête à un grand nombre de métamorphoses. Sa forme la plus simple résulte de la loi de symétrie que nous avons indiquée, la juxtaposition de deux membres égaux, dont le premier est féminin :

2. 5. 8. 11. Prends *gar*de, prends *gar*de, — ber*ger* tém*éraire* ;
Plus *brave* que *sage* — tu *cours* à la *mort*.

Par analogie, la désinence féminine du premier hémistiche se change en terminaison masculine et la syllabe en excès est reportée dans le second membre :

La *fille* du *roi* — est au *pied* de la *tour*,
Qui *pleure* et *soupire* — en me*nant* grand dou*lour*...
. . . . . .
L'es*prit* insen*sé* — ne se *pait* que d'en*nui*.

PASSERAT.

Van Hasselt qui a une prédilection marquée pour l'hendécasyllabe, écrit avec cette même notation :

Le vent du matin qui disperse la brume
Réveille la vague où frissonne l'écume.
Il dit au navire endormi sur les flots :
« Mettez à la voile, ô joyeux matelots ! »

Ce rythme est tellement saisissant qu'il suffit pour constituer les vers 5 et 6 même sans le secours de la rime :

O Job, ne crains rien ; car c'est Dieu qui m'envoie :
Je viens t'apporter un message de paix,
Je viens t'enseigner à chercher la sagesse
Plus haut et plus loin que ton œil ne peut voir.

L'imitation des vers grecs-latins avait conduit les métriciens à créer, sous prétexte de vers phaleuces ou saphiques ce que Du

Bellay appelait « le coulant et mignard hendécasyllabe ». Les vers de N. Rapin à Scévole de Ste Marthe, plus corrects que son épitaphe de Ronsard, sont constamment accentués sur la troisième syllabe de chaque hémistiche :

3. 5. 8. 11. Sainte Marthe enfin je me suis avancé
Sur le train des vieux et premier commencé
Par nouveaux sentiers m'approcher de bien près
Au mode des Grecs. — Etc.

Agrippa d'Aubigné emploie le même rythme :

Quand le jour s'enfuit, le serein brunissant,
Quand la nuit s'en va, le matin renaissant,
Au silence obscur, à l'éclat des hauts jours,
J'invoque toujours. — Etc.

Plusieurs morceaux de Van Hasselt reproduisent la même coupe :

Dans mon frais jardin plein de fleurs étoilées,
Vous croissiez, ô lis des bosquets ténébreux;
Vous chantiez, bouvreuils, ô musiques aîlées,
Aux échos charmés vos refrains amoureux....

Fossoyeurs, alerte! à l'ouvrage, à l'ouvrage!
Creusez-moi le champ où sommeillent les morts.
Menuisiers, alerte! et courage, courage!
Rabotez vos ais les plus lourds, les plus forts (1).

Dans d'autres pièces, les six syllabes du second membre sont divisées en 3 fois 2 au lieu de l'être en 2 fois 3 ; il en résulte une forme à cinq accents au lieu de quatre :

3. 5. 7. 9. 11. Puisque l'aube luit, — *écoute-moi*, mon *page*;
Qu'on s'élance dans l'air si pur!
Que ta main ce soir — m'ap*porte* *quel*que *page*
De ce livre aux feuillets d'azur.

---

(1) Autre exemple :
Je veux bien, dit-il, que le diable m'emporte.
BÉRANGER.

C'est le rythme du vers cité plus haut :

2. 5. 7. 9. 11. Les sylphes légers s'en *vont* dans *la* nuit *brune*... (1).

Enfin, le premier hémistiche peut non seulement se diviser en 3 et 5 ou 2 et 5, mais revêtir aussi la forme trochaïque 1. 3. 5, de manière à constituer un vers à six accents :

1. 3. 5. 7. 9. 11. *Las !* il *n'a* nul *mal* — qui n'a le mal d'amour...
Belle dont les yeux — m'ont doucement tué....

Contrairement à l'opinion de M. de Gramont, M. Ténint trouve « bien plus mélodieux de mettre l'hémistiche de six « pieds » d'abord, puis celui de cinq » ; il en cite comme preuve ce quatrain tout-à-fait barbare où les accents des hendécasyllabes correspondants ne concordent en aucune façon :

Chantons, chantons dans l'ombre
3. 6. 8. 11. Sous le *saule* en pas*sant*, — chan*tons* de ces *airs*
Que sur leur bateau sombre
1. 4. 6. 9. 11. *Chan*tent les *gondoliers* — à l'*écho* des *mers*.

Que l'on compare à ces lignes amorphes la manière judicieuse dont les métriciens employaient la première des notations ci-dessus :

Tout sou*dain* que je *vis*, Be*lon*ne, vos *yeux*
Ains vos *rais* imit*ans* cet *as*tre des *cieux*,
Votre *port* grave et *doux*, ce *gra*cieux *ris*,
Tout sou*dain* je me *vis*, Be*lon*ne, sur*pris* ;
Tout sou*dain*, je quit*tai* ma *fran*che rai*son*
Et peu *caut* je la *mis* en *vo*tre pri*son*.

PASQUIER.

Van Hasselt traite avec une égale correction tantôt le même rythme :

3. 6. 8. 11. Doucement, à travers la fraîche ramure,
Doucement, à travers les feuilles des bois,

---

(1) Non, non, ce n'est point — comme à l'Académie.

BÉRANGER.

Un frisson amoureux chuchote et murmure ;
On croirait par moments entendre une voix,

tantôt l'accentuation parente :

3. 6. 9. 11. Un *colosse* de *pierre*, immo*bile* et *morne*,
Est couché dans la nuit du désert sans borne ;
Mais bientôt viendra l'aube éclairer l'azur
Et couvrir de rayons le granit obscur.

Les césuristes auraient pu mentionner aussi un vers 7 et 4 dont il existe des exemples dans le recueil des chansons du XVe siècle publiées par Gaston Pâris :

« Vous viendrez à la fenestre — à la minuyt ;
Quand mon père dormira — j'ouvrirai l'uys ;
Trop pencer me font amours — dormir ne puis...

Il y a ung amoureux — en ceste ville
Qui a bien aimé un an — sans en rien dire,
Et s'y parloit tous les jours — à son amye,
James d'amoureux couart — n'orrez bien dire.

M. de Gramont, comme du reste la plupart des prosodistes, ne parle pas davantage du vers de *treize syllabes*. M. Guyau, après avoir proscrit le vers de onze syllabes, à cause de la complexité de ses articulations : « Pour la même raison, dit-il, le vers de treize « pieds » n'est pas justifiable..... Il n'est pas moins boiteux, mais il l'est plus lourdement ».

M. Ténint n'en parle qu'à titre de curiosité littéraire, comme plus exceptionnel encore que le vers de onze « pieds ». Il en fournit comme exemple la chanson à boire de Scarron :

Sobres, loin d'ici — loin d'ici, buveurs d'eau bouillie ;
Si vous y venez — vous nous ferez faire folie.
Que je sois fourbu — châtré, tondu, bègue, cornu,
Que je sois perclus — alors que je ne boirai plus. — Etc.

« On voit, ajoute M. Ténint, que Scarron a composé le vers de treize pieds d'un « hémistiche » de cinq « pieds », suivi d'un

« hémistiche » de huit, et qu'en somme ce vers est harmonieux et tout à fait chantant. »

Les vers de treize syllabes que cite M. Guyau pour démontrer, au contraire, qu'ils clochent lourdement, présentent la même composition : 5 et 8, sans autre principe de rythme que la césure :

2. 5. 7. 9. 11. 13. Le chant de l'Orgie — avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, — le Dieu vermeil comme une flamme,
1. 3. 5. 6. 9. 11. 13. Qui, le thyrse en main, — passe rêveur et triomphant,
3. 5. 7. 9. 11. 13. A demi couché — sur le dos nu d'un éléphant.

3. 5. 8. 11. 13. Après eux, Silène — embrassant d'une lèvre avide
3. 5. 6. 9. 11. 13. Le museau vermeil — d'une grande urne déjà vide,
1. 3. 5. 7. 10. 13. Use sans pitié — les flancs de son âne en retard,
2. 5. 8. 11. 13. Trop lent à servir — la valeur du divin vieillard.

De Banville.

Comme tous les vers à coupes impaires, celui de treize syllabes a sa forme la plus régulière dans la combinaison de deux membres égaux, l'un féminin, l'autre masculin. Ainsi l'alexandrin de Racine :

On peut vous rendre encor — ce fils que vous pleurez

pourrait être transformé en cet autre vers :

On peut encor vous rendre — ce fils que vous pleurez

ou sans licence poétique :

On peut vous rendre encore — ce fils que vous pleurez.

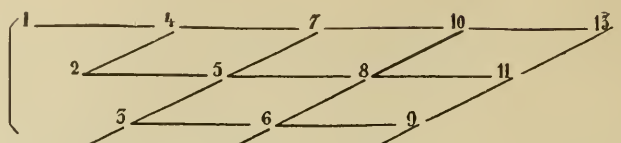
De la même façon, on écrirait sur une seule ligne les deux vers :

Ma belle amie est morte — je pleurerai toujours.

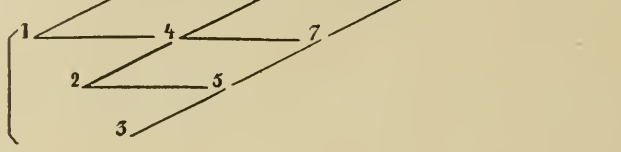
A part une imitation d'hexamètres antiques *(Actéon à Diane)* les *Études rythmiques* de Van Hasselt ne nous offrent aucun exemple de coupes qui dépassent le nombre de douze syllabes. Mais il est hors de doute qu'on peut composer d'excellents vers

de treize syllabes. A défaut de spécimens, nous en indiquons les formules dans le tableau suivant :

à 5 accents :



à 6 accents :



Ces 27 notations différentes sont loin d'épuiser toutes les modalités du vers rythmique. Sans dépasser la limite de six accents, on peut schématiser de la même manière les formes à 14, 15, 16, 17 et jusqu'à 18 syllabes.

Il est donc permis d'affirmer que le vers français comprend un nombre de coupes beaucoup plus considérable que ne l'enseignent les manuels de versification, et, sans même parler des césures féminines, présente des ressources qui ne demandent qu'à être mises en œuvre ; car toutes les combinaisons imaginables de pieds binaires et de pieds ternaires peuvent, au moyen de la périodicité de l'accentuation, sortir de la prose pour s'élever au rang de vers. C'est là surtout qu'il y avait lieu de crier : Ni talons rouges, ni bonnets rouges.

Il nous reste à montrer que les mêmes accouplements se produisent sans plus de discordance entre les vers qu'entre les pieds.

Par la même raison que les césuristes répugnaient aux ennéasyllabes quand ils n'étaient pas divisés en trois fois trois, aux vers de onze et de treize syllabes, ils ont décrété qu'il y a incompatibilité entre certains vers et certains autres : d'après M. Quicherat, il y a entre les différents mètres des discordances naturelles que l'oreille apprécie ; les vers qui s'entremêlent avec le plus de grâce sont les vers de douze syllabes et de huit, les vers de douze et de six.

Si cette règle étroite est la conséquence du dénombrement enfantin des syllabes désigné sous le nom de mesure, nous n'aurons pas de peine à démontrer qu'elle n'a aucune raison d'être quand on s'appuie sur la nature du pied déterminée par la fixité des accents. En indiquant les lois qui président à l'alliance

des vers de toute longueur, nous verrons que les discordances entre les différents mètres ne sont pas naturelles, mais qu'elles résultent de préjugés transmis de génération en génération par suite d'une notion inexacte ou incomplète du rythme en lui-même et de ses affinités.

On sait qu'en musique les modulations les plus simples s'effectuent entre les accords qui ont une ou plusieurs notes communes; l'oreille est satisfaite au meilleur marché lorsque, par l'analogie entre le ton que l'on quitte et celui dans lequel on entre, la tonalité générale ne souffre qu'une légère perturbation.

La même remarque s'applique au mécanisme de la versification. Le premier vers ayant donné le ton, tracé le programme, le second reproduit la même formule, mais avec le retranchement du pied initial ou des premiers pieds, comme une sorte d'écho aussi saisissant que celui de la rime :

◡′ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –

L'oiseau dès l'aube chante aux cieux
Ses rythmes si joyeux;
Déjà l'aurore épand ses pleurs,
L'aurore épand ses fleurs.

◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
◡ – ◡ – ◡ –

Un chariot passait par la forêt, rempli
De lames de cognées;
Des flammes se jouaient sur leur acier poli,
D'éclairs accompagnées.

◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

Voici tout le chœur des étoiles qui luit;
La lune si blanche illumine la nuit
Et les morts vont si vite, si vite.

Quoique, d'après M. Quicherat, le vers de dix syllabes ne s'allie pas volontiers avec celui de huit, l'enchainement au moyen de l'écho se fait sans difficulté :

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Qui sait, mon Dieu, ce qu'il est devenu,
L'aiglon de nos roches sauvages ?
Son aîle a pris un essor inconnu,
O mer, par-delà tes rivages.

Selon M. Ténint, M. de Gramont et les autres prosodistes, les vers d'un nombre pair de syllabes s'accordent mal avec ceux d'un nombre impair. Van Hasselt nous fournit de nombreuses preuves du contraire ; entre autres :

11 syllabes : ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
8 „ : ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

La fauvette chantait dans son nid de fleurs
Sous le toit verdoyant des charmes,
Et son hymne on l'eût dit composé de pleurs,
Et ses notes semblaient des larmes.

12 syllabes : ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
9 „ : ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Éloignez, mes amis, éloignez de mes yeux
Cette coupe d'argent qui pétille,
Si charmant que paraisse l'éclat radieux
De cet ambre liquide qui brille.

La modulation s'opère d'une façon tout aussi naturelle quand l'accord commun se trouve, au contraire, entre les premiers pieds :

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑

On dit que le vert et beau printemps
Attache aux buissons les roses,
Et fait aux rameaux des bois chantants
Briller mille fleurs écloses.

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

L'alouette a pris son vol dans l'air.
Dans l'azur du ciel, si pur, si clair,
Elle vole, vole, vole.

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

O pauvre petit, te voilà qui dors,
Hélas ! te voilà qui sommeilles,
Livrant au silence profond des morts
Tes lèvres hier si vermeilles.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Un matin qu'il suivait son brûlant chemin
Vers le bord de son île sauvage,
Robinson vit l'empreinte d'un pied humain
Sur le sable argenté du rivage.

Cette suspension inattendue du motif rythmique, cette sorte de point d'orgue est pour l'oreille une surprise aussi piquante que peut l'être la découverte d'une rime nouvelle.

Dans ce système comme dans l'autre, les coupes paires et les impaires se marient sans obstacle :

10 et 7 syllabes :

Sonnez, sonnez, ô clochettes des bois,
J'ai lu la grande missive;
Tout l'air est plein de soupirs et de voix,
Le beau printemps nous arrive.

11 et 8 :

Le soir, quand les blanches étoiles des cieux
Rayonnent dans l'ombre allumées,
Ils ouvrent leurs aîles, ils sortent joyeux,
Ils sortent des fleurs parfumées....

Qui chevauche ainsi par la nuit et le vent,
Qui chevauche ainsi par la plaine ?
C'est le père ayant dans ses bras son enfant
Qu'il réchauffe avec son haleine.

12 et 9 :

J'étais jeune et j'avais des amis à foison,
J'avais des amis en grand nombre ;
Mais la mort les a mis dans sa froide prison
Et la nuit les a pris dans son ombre.

L'homogénéité d'un seul pied suffit pour établir un trait-d'union, un conduit harmonique :

Vous allez partir, mon trésor - *aimé*
Mon bien - céleste ;
De ce rêve heureux qui m'avait - *charmé,*
Plus rien - ne reste.

La forêt, mon Dieu - *qu'elle est belle*
Le matin ;
Le bouvreuil y lis - *se son aîle*
De satin.

On dirait qu'une trombe traver - *se le bois*
Où la meute - obscure passe,
Et du sombre veneur qui répond - *aux abois,*
L'hallali - remplit l'espace.

Par ce procédé, Van Hasselt concilie deux ennéasyllabes qui semblent incompatibles :

2. 4. 6. 9. Un frais ruisseau gémit - *dans les bois*
3. 6. 9.. *Sous les feuil* - les muettes des aunes.
Les doux oiseaux écou - *tent sa voix*
Et les fleurs - purpurines et jaunes,
Sa voix qui chante et pleu - *re parfois*
Sous les feuil - les muettes des aunes.

Le passage de l'ïambe à l'anapeste est plus heurté :

Où va le beau nuage blanc,
Le beau nuage blanc - *qui passe*
Dans l'espace ?
Où va le vent du soir frôlant
Le roseau que son aîle - *effleure*
Et qui pleure ?

Il en est de même du passage inverse de l'anapeste à l'ïambe :

Je sais, ô ma belle, je sais - *dans la nuit*
Dormante,
Je sais une étoile, une étoi - *le qui luit*
Charmante.

Que de pleurs ont coulé de vos yeux - *de vos cœurs*
O Tasse, - ô Dante !
Car vous mîtes tous deux dans vos ryth - *mes vainqueurs*
Votre âme - ardente.

Dans l'étude intitulée : *Ce que nous sommes,* Van Hasselt ménage habilement la transition en faisant commencer le deuxième vers par un pied semblable à celui qui termine le premier, et le troisième vers par un pied semblable à celui qui termine le deuxième :

2. 5. 8. 11. Mon âme est le ciel ténébreux - *de la nuit,*
3. 6. 8. *Vous en ê* - tes la fraîche - *aurore,*
La pu - re clarté, la lumiè - *re qui luit*
Et dont l'om - bre du cœur se dore.

Comme le dit fort bien M. de Gramont, le rôle de la tonique fixe est, en servant de rappel d'un vers à l'autre, de les relier entre eux harmoniquement. Mais il fait une fausse application de ce principe juste quand il prétend que l'inconvénient d'un dodécassyllabe trimètre au milieu d'alexandrins est de détoner complètement sur ceux-ci. Car ce n'est pas le déplacement de la césure, la modification du rapport 3 fois 4 en 2 fois 6, c'est le changement brusque de l'accentuation qui occasionne parfois la dissonance : le dodécassyllabe trimètre, ïambique par sa nature, se concilie mal avec des pieds anapestiques, comme dans ces vers de Leconte de Lisle :

Les lions de Castille et le jeu - *ne lézard*
De Com - postelle — et les mains rou — ges des Cantabres.

Mais la même disparate n'existe point quand l'alexandrin est à pieds ïambiques comme le trimètre :

Ils s'en venaient — de la montagne — et de la plaine
Du fond - des som - bres bois - et du - désert sans fin,
Plus massifs que le cèdre et plus hauts que le pin,
Suants, échevelés, soufflant - leur rude - haleine,
Avec leur bouche — épaisse et rouge — et pleins de faim.

Si ces enchaînements par les pieds communs sont les plus simples, ils ne sont pas les seuls qui donnent un démenti aux règles

restrictives des traités de versification. Il arrive aussi qu'il n'y ait aucune concordance harmonique entre le premier et le second vers. Comme nous l'avons dit au sujet des dodécassyllabes qui ne sont ni des alexandrins ni des trimètres, la période rythmique embrasse alors tout un distique ou un tercet, et l'accentuation n'est appréciable que par sa répétition :

2. 5. 7. 10. Les nids sont remplis de strophes charmantes ;
2. 4. 7. Le chêne rit aux buissons —
Et mai, l'enchanteur, aux feuilles dormantes
Demande : « Où sont vos chansons ? » (1)

2. 5. 8. 10. Là-bas on entend dans la verte forêt
2. 5. 7. Chanter la fauvette blonde —
On voit le chevreuil s'élancer comme un trait
Et suivre le cours de l'onde.

3. 6. 9. 12. J'ai semé dans le val, j'ai semé dans la plaine
2. 5. 7. Mes douces chansons d'amour. —
Tous les cœurs en sont pleins, toute branche en est pleine,
La nuit les répète au jour.

3. 5. 8. 11. La première neige a blanchi les rameaux
2. 4. 6. 8. Hier si verts, si verts encore —
Et la brume accroche aux vieux troncs des ormeaux
Son grand linceul depuis l'aurore.

« En général, dit encore M. Quicherat, deux mètres dont l'un a une syllabe de plus ou de moins que l'autre, ne peuvent être placés à la suite. Le plus court semble boiter désagréablement... Racine a entremêlé d'une manière peu harmonieuse des vers de *sept* syllabes avec des vers de *huit* :

Où sont les traits que tu lances,
Grand Dieu, dans ton juste courroux ?
N'es-tu plus le Dieu jaloux,
N'es-tu plus le Dieu des vengeances ? »

---

(1) M. de Gramont dit en parlant des vers libres : « La Fontaine, qui est le modèle par excellence pour cette sorte de vers, ne s'y est guère servi que de vers de douze, de huit et de six syllabes. Quand il emploie le vers de sept, c'est presque toujours sans mélange d'autres, en pièces entières ou par tirades ».

D'après M. Quicherat, « la cadence du vers de sept brise celle du vers de huit et n'est pas analogue à l'harmonie du vers de douze ; les vers de sept ont une marche sautillante qui leur est propre, et ils veulent être isolés ».

La faute de Racine n'est pas sans circonstances atténuantes; car s'il y a une différence entre le nombre des syllabes, il n'y en a point entre le nombre des accents. L'accord s'établit sans peine entre :

7 syllabes : ◡ – ◡ – ◡◡ –
8 syllabes : ◡ – ◡◡ – ◡◡ –
7 syllabes : ◡◡ – ◡ – ◡ –
8 syllabes : ◡◡ – ◡ – ◡◡ –

Moreau, chargé de mettre en musique les chœurs d'*Athalie*, ne pouvait éprouver aucun embarras à se tirer d'affaire par une simple décomposition de la valeur de ses notes.

Ces quatre vers, passables comme destinés au chant, le sont moins dans la déclamation; mais ce n'est pas, comme le suppose M. Quicherat, à cause de l'inégalité du nombre de leurs syllabes, c'est à cause de la distribution vicieuse de leurs accents, qui empêche la division du quatrain en deux périodes égales. La même succession de vers de 8 et de vers de 7 syllabes devient parfaitement harmonieuse dans :

1. 4. 6. **8.** Blancs liserons des vertes branches
1. 3. 5. **7.** Mousse en fleurs des frais gazons, —
Frêles bouquets de roses franches,
Hier encor quels doux frissons !

Voici d'autres exemples qui contredisent l'assertion de M. Quicherat et de tous les prosodistes :

2. 4. 6. **8.** Couvert des blanches fleurs des eaux,
2. 4. 6. **9.** Le lac sommeille et fait son beau rêve. —
Silence, ô vous, petits oiseaux,
Silence, ô vous, roseaux de la grève !...

3. 6. **9.** Au milieu de ces murs où tout croule,
2. 5. **8.** Remparts délaissés par les preux, —
Qu'on me laisse, bien loin de la foule,
Rêver à mon sort ténébreux.

3. 6. **9.** Tout le chœur des étoiles nocturnes,
3. 5. **8.** Tout le chœur des astres de feu —
Se promène aux jardins taciturnes,
Aux jardins immenses du bleu.

3. 6. **9.** Dans la vaste forêt des pensées,
3. 6. **8.** Le printemps est entré gaîment, —
Et des perles des fraîches rosées
Il se fait un écrin charmant.

2. 4. 6. **9.** Qui sait pourquoi, roseau qui frémis,
Au bord du lac le soir tu gémis
2. 5. **8.** Penché sur le flot solitaire? —
Le vent glacé qui souffle à travers
Les noirs bouleaux de brume couverts
Sait-il cet étrange mystère?

2. 5. 8. **10.** Pourquoi, rossignols et bouvreuils joyeux,
3. 6. **9.** Quand je pâsse dans l'ombre muette, —
Me suivre, à travers les rameaux, des yeux,
Et vous dire: « Qu'a donc le poète? »

3. 5. 7. **10.** On disait: « Cet arbre est mort dès longtemps.
2. 4. 6. **9.** Adieu ses fleurs, si roses, si blanches; —
Ses rameaux brisés, qu'en a fait le printemps?
Les nids chanteurs désertent les branches.

3. 6. 8. **10.** Qu'on me donne, ô mon Dieu, les aîles d'or
3. 6. **9.** De l'oiseau qui traverse les nues —
Ou de l'aigle qui prend son vaste essor
Du sommet des montagnes chenues.

2. 4. 7. **10.** Petits oiseaux qui nichez dans les bois
3. 9. **9.** Et dont l'aîle aux rameaux se balance, —
Joyeux chanteurs, abaissez votre voix,
Et silence! silence! silence!

3. 5. 8. **10.** Toutes deux étaient, ô mon Dieu! si belles;
3. 5. 8. **11.** On eût dit deux fleurs rayonnantes des bois; —
Mais comment choisir, me disais-je, entre elles?
Quand la mort les prit toutes deux à la fois.

Tous les vers, grands ou petits, peuvent ainsi se combiner pour former des strophes ; car le même système d'accentuation gouverne tour à tour le pied composé de deux ou de trois syllabes, le membre de phrase composé de deux ou de trois pieds, le vers composé de deux ou de trois membres et la période composée de deux ou de trois vers.

Tandis que la mesure, avec ou sans césure mobile, avec ou sans enjambements, et la rime plus ou moins riche, la rime pour l'œil plus que pour l'oreille, ces deux bases de la prosodie actuelle, ne suffisent pas pour différencier les vers de la prose, pour déterminer l'espèce à laquelle ils appartiennent et en opérer la scansion, la distribution régulière des accents est la seule et vraie marque distinctive du vers qui reçoit d'elle son empreinte et son caractère.

Le poète ayant la faculté de se servir comme il l'entend des quatre sortes de pieds dont il dispose, toute ligne de prose est apte à devenir un vers, soit qu'elle ait un rythme par elle-même, soit qu'elle l'acquière par la répétition. Au lieu de rapprocher le vers de la prose selon l'idéal romantique, la rythmopée a pour but et pour effet d'élever la prose à l'état de vers, de substituer des réalités aux fictions et aux mensonges convenus sur lesquels repose toute la technique du vers français, de le faire jaillir, par l'accentuation, des entrailles de la langue, selon la théorie et la pratique des autres nations littéraires.

Nous ne pouvons mieux terminer cette étude qu'en empruntant à la préface du *Vers français ancien et moderne* de M. Ad. Tobler les excellentes remarques de M. Gaston Pâris qui nous serviront à la fois de résumé et de conclusion :

« Toutes les innovations du XVIe et du XVIIe siècle n'ont été que des restrictions de liberté : exigence de l'alternance des rimes féminines et masculines, interdiction de l'hiatus, et déjà rime pour l'œil. L'époque moderne s'est affranchie, parfois avec peu de discernement, de certaines entraves (raideur de la césure et interdiction de l'enjambement) ; elle subit les autres avec une docilité qui rend assez risibles les prétentions de quelques-uns de ses coryphées à une farouche et titanique indépendance. Le plus grand malheur de notre versification est d'avoir conservé la mesure des syllabes et les conditions de leur homophonie telles que les avait établies le XVIe siècle, d'accord avec la prononciation réelle d'alors. La prononciation a changé, et les règles qui l'avaient pour base ont été servilement maintenues, en sorte que nos vers sont incompréhensibles, dans leur rythme et leur rime, non seulement à l'immense majorité de ceux qui les entendent ou les lisent, mais encore, si on va bien au fond des choses, à ceux mêmes qui les font. L'interdiction de l'hiatus et l'exigence des rimes masculines et féminines alternées dispensent les poètes

d'étudier par eux-mêmes les conditions variables de la succession harmonieuse des mots et des vers ; la fixation de la mesure des mots par une prosodie surannée fait que leurs hémistiches et leurs vers ne sont complets que sur le papier, et par conséquent éteint en eux le sentiment vivant du rythme ; la détermination des rimes par une orthographe dont le principe est faux et qui ne suit même pas fidèlement son principe, efface tellement chez eux l'instinct naturel auquel répond la jouissance de l'homophonie, que, non seulement ils se privent de rimes excellentes et neuves que la langue leur fournira en masse dès qu'on aura levé la plus absurde des prohibitions, mais qu'ils joignent sans cesse des mots dont l'un se termine réellement par une voyelle et l'autre par une consonne *(Pathmos* et *mots, emplis* et *lis)* ce qui constitue une véritable assonance, — ou même des mots qui n'ont pas la même voyelle accentuée *(âme* et *lame, trône* et *couronne)* ce qui ne fait ni une rime ni une assonance, ou enfin des mots qui diffèrent de ces deux manières à la fois *(mer* et *écumer)* parce qu'ils s'écrivent de même ou parce qu'ils ont jadis rimé ensemble. »

Le vers français restera-t-il étouffé sous un fatras de règles ineptes et pédantesques ? prendra-t-il un libre essor en régularisant son vol, ou finira-t-il par se dissoudre en prose ?

Sera-t-il Dieu, table ou cuvette ?

C'est le secret de l'avenir.

THÉORIE

DU

VERS RYTHMIQUE

THÉORIE DU VERS RYTHMIQUE

Syllabation.

La mesure et la rime sont les deux manifestations, les deux marques distinctives de la poésie. A moins de dégénérer en jeu puéril, la rime elle-même n'est qu'une manière de souligner la mesure du vers.

Dans les langues classiques de l'antiquité, la mesure résultait de la division des syllabes en longues et en brèves, marquées respectivement par les signes ‒ et ◡. La quantité ayant disparu des langues modernes, la même division s'opère entre les syllabes fortes et les syllabes faibles. Cette distinction une fois établie, il n'y a pas d'inconvénient à conserver les anciens signes de quantité comme signes d'intensité, ‒ indiquant les syllabes fortes et ◡ les syllabes faibles.

Le rythme du vers est le mouvement des mots, l'alternance des syllabes accentuées et des syllabes non accentuées. Cette alternance étant inhérente à la langue et se produisant dans tous les mots ou groupes de mots, la prose a aussi son rythme ; seulement, il est dépourvu de mesure, tandis que celui de la poésie est régulier, périodique.

L'accent rythmique, simple renforcement du son, n'affecte pas plus l'intonation que la durée ; il n'a rien de commun avec le diapason ni avec le métronome ; il est purement dynamique. Le nom de *tonique* sous lequel on l'a désigné n'est propre qu'à faire sup-

poser le contraire, en portant à croire qu'il modifie le *ton*, le degré d'élévation de la voix.

La dernière syllabe sonore d'un mot ou d'une phrase est la seule qui jouisse de la prérogative d'avoir une accentuation invariable.

Deux syllabes fortes qui se rencontrent sont destructives du rythme ; elles produisent un choc blessant pour l'oreille :

Les *loups man*gent gloutonnement.
Vive le *roi ! vive* la ligue !

Lorsque, au contraire, les syllabes fortes sont trop éloignées l'une de l'autre, le rythme cesse d'être appréciable. C'est pourquoi les mots d'une certaine longueur reçoivent plusieurs accents :

J'aime su*per*be*ment* et *ma*gni*fi*que*ment.*

La dernière syllabe étant accentuée, il s'ensuit que la pénultième ne l'est pas. Toute terminaison dissyllabique, masculine ou féminine, se présente donc sous la forme : de*main*, en*sem*ble ; je *pars*, je *trem*ble. L'antépénultième peut être :

1° accentuée : le *lend*e*main ;* le *sort* cru*el ;* mon *es*pé*ran*ce ;

2° désaccentuée : Heu*reux* lende*main ; jour* d'espé*ran*ce.

Dans l'un ou l'autre cas, nous arrivons, en suivant cette marche régressive, à un second accent qui ne pourrait être renvoyé plus avant ; car une succession de quatre syllabes, telle que : L'*heu*re qui s'a-*van*ce, *père* infortu-*né*, serait divisée en deux fois deux : *L'heu*re-*qui* s'a-*van*ce, *père* in-*for*tu-*né*. D'où la règle générale :

Entre deux syllabes fortes, il doit y avoir une syllabe faible au moins et deux au plus.

Le pied.

La désignation gréco-latine de *pied* a survécu, dans notre versification, à l'idée qu'elle représentait. Les uns font du mot pied l'équivalent de syllabe ; d'autres comptent deux syllabes dans un pied. En fait, le pied appartient à la langue musicale et non à la langue poétique : les anciens avaient l'habitude de battre la mesure du pied, comme le font encore les musiciens de nos jours ; de là, le trope de pied pour signifier une mesure.

Ce dernier terme ayant un sens bien déterminé dans la musique, celui de pied s'est conservé dans la poésie seulement. Nous nous

en servirons, faute de mieux, pour désigner un groupe tantôt de deux, tantôt de trois syllabes, selon la nature de l'accentuation, de même que nous maintenons les signes de quantité – et ◡ comme signes d'intensité. Le pied est donc tour à tour binaire : *jour* de-deuil ; ou ternaire : *jour* de bon-heur.

Dans la division rythmique d'une suite de sons, l'accent ne s'applique pas nécessairement au premier. En écoutant, par exemple, le battement du pouls ou le balancier d'une horloge, il arrive que l'on compte :

un, deux; *un*, deux
ou :
un, *deux*; un, *deux*
} accentuation binaire { féminine / masculine

un, deux, trois ; *un*, deux, trois
ou :
un, deux, *trois* ; un, deux, *trois*.
} accentuation ternaire { féminine / masculine.

Ainsi, dans un pied de deux syllabes, la première peut être accentuée et la seconde atone : *Trem*ble, *mons*tre ! ou la première atone et la seconde accentuée : Le *sort* cru*el*. Dans un pied ternaire, l'accent peut tomber ou sur la première : *jour* de bon*heur*, ou sur la troisième : mes beaux *rê*ves d'a*mour*.

De là, quatre formes de pieds, antithétiques deux à deux :

deux binaires :	le trochée	– ◡	et l'ïambe	◡ –
deux ternaires :	le dactyle	– ◡ ◡	et l'anapeste	◡ ◡ –

Les pieds, comme les vers, sont donc masculins ou féminins ; mais, à la différence de la terminaison du vers, la désinence féminine du pied, lorsqu'elle n'est pas élidée, compte dans la mesure.

Quoique, dans le système de la formation du vers par la supputation du nombre des syllabes et par la rime, celle-ci s'applique indifféremment à la fin d'un pied, d'un hémistiche ou d'un véritable vers, le pied, simple élément, ne peut constituer un vers, lequel repose sur un principe de symétrie qui exige au moins deux termes.

Avec un seul accent, trois syllabes ne forment qu'un pied, tandis qu'avec deux accents – ◡ –, elles forment un **membre** dipodique.

La dipodie.

Composée, comme son nom l'indique, de deux pieds binaires ou

ternaires, la dipodie est, dans sa forme simple, le prolongement du pied trochaïque :

– ◡ – 1. 3. *Mon*de im*men*se,

ou du pied dactylique :

– ◡ ◡ – 1. 4. *Roi* des en*fers*.

Dans sa forme composée, elle est le redoublement du pied ïambique :

◡ – ◡ – 2. 4. Pre*mier* plai*sir*,

ou du pied anapestique :

◡ ◡ – ◡ ◡ – 3. 6. Le pre*mier* qui fut *roi*,

ou la combinaison de deux pieds hétérogènes :

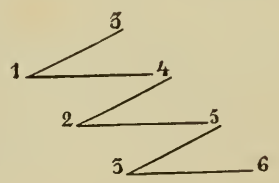
◡ – ◡ ◡ – 2. 5. Au *clair* de la *lune*,
◡ ◡ – ◡ – 3. 5. Mon *ami* Pier*rot*.

Lorsque le premier pied est féminin sans élision, la syllabe atone qui le termine est reportée sur le pied suivant. La même notation convient ainsi aux membres dipodiques :

2. 4. Pre*mier* plai*sir*,
Pre*miè* - re *pei*ne...
2. 5. Ma*thil* - de cons*tan*te
Vien*dra* sous ma *tent*e...
3. 6. Nulle hu*mai* - ne prière
Ne re*pousse* en ar*rière*
Le ba*teau* de Ca*ron*.

En somme, la dipodie comprend les six notations suivantes :

1 trochaïque :
1 dactylique :
2 ïambiques :
et 2 anapestiques :



Elle s'étend, par conséquent, de trois à six syllabes.

Dans le **vers**, qui se compose de deux ou de trois membres dipodiques comme le pied se compose de deux ou de trois syllabes, ce n'est plus la syllabe, mais le pied qui sert d'élément. Les signes – et ⏑ qui distinguaient les syllabes en fortes et en faibles, peuvent servir à représenter la même différence entre les pieds.

La dernière articulation du vers est, comme la dernière syllabe du pied, nécessairement accentuée ; l'avant-dernière est relativement faible. Tous les membres dipodiques se rangent sous la même formule :

⏑ –
1. 3 Monde immense...
1. 4. Roi des enfers...
2. 4. Premier plaisir...
2. 5. Au clair de la lune,
3. 5. Mon ami Pierrot...
3. 6. Le premier qui fut roi.

Par la même raison que le pied diffère du membre, la dipodie ne forme jamais qu'une partie constitutive du vers.

La tripodie.

Comme la syllabe antépénultième dans le mot, le pied antépénultième peut être fort ou faible, déterminer une mesure en deux ou en trois temps. Tandis qu'avec la même notation 2. 4. 6, la formule ⏑ – conviendra aux *membres* tripodiques :

⏑ ⏑ –
Ma belle amie est morte;
Je pleurerai toujours,

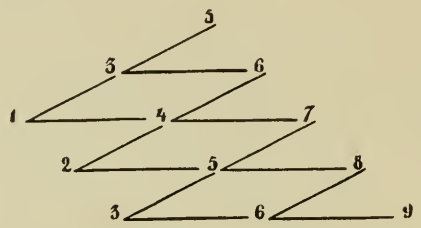
une accentuation plus forte du pied antépénultième se fera sentir dans les *vers* :

– ⏑ –
Malbrough s'en va -t-en guerre...
Prê te-moi ta plume.

Toutes les tripodies, membres ou vers, se rangent sous l'une ou l'autre des formules :

	⏑ –	⏑	–	COUPES :
1. 3. 5.	Ou	vre-moi	ta porte...	*Trochaïque.*
— 6.	Rien	n'est beau	que le vrai...	Troch.-dactyl.
1. 4. 6.	Tom	be sur moi	le ciel...	Dactyl.-troch.
— 7.	Vous,	vos brebis	et vos chiens...	*Dactylique.*
2. 4. 6.	Malbrough	s'en va	-t-en guerre...	*Iambique.*
— 7.	Plutôt	souffrir	que mourir...	Iamb.-anap.
2. 5. 7.	Je laisse	à penser	la vie	
	Que firent	ces deux	amis...	
— 8.	A l'œuvre	on connaît	l'artisan...	
3. 5. 7.	Autrefois,	le rat	de ville	Anap.-ïamb.
	Invita	le rat	des champs...	
— 8.	Travaillez,	prenez	de la peine;	
	C'est le fonds	qui man	que le moins...	
3. 6. 8.	Quand viendra	la saison	nouvelle,	
	Lorsqu'auront	disparu	les froids...	
— 9.	Je te perds,	fugiti	ve espérance;	*Anapestique.*
	L'infidè	le a rompu	tous nos nœuds.	

Ces quatre formes pures (à pieds homogènes) et leurs huit intermédiaires mixtes (à pieds hétérogènes) se trouvent résumées dans le tableau suivant :



La tripodie comprend ainsi de cinq à neuf syllabes.

La tétrapodie.

Tandis que la tripodie constitue tantôt un membre, tantôt un vers, la tétrapodie, ayant nécessairement deux pieds accentués, forme toujours un vers.

Comme la tripodie – ⏑ –, la tétrapodie se présente d'abord sous une forme simple :

– ⏑ ⏑ –
O toi qui prolongeas mes jours.

Elle revêt ensuite une forme composée, qui est le redoublement de la dipodie ⏑ – :

⏑ – ⏑ –
Amour, amour, quand tu nous tiens,
On peut bien dire : Adieu, prudence.

Selon l'importance que le sens attache soit au premier, soit au second pied, un même vers peut parfois être scandé d'après l'un et l'autre de ces deux modes d'accentuation :

– ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ –
Rien ne peut changer mon âme...
Reprends un bien que je déteste...
Sa plain te fut de l'Olympe entendue.

Toutes les tétrapodies se rangent sous l'un ou l'autre de ces deux schêmes :

			COUPES :
1. 3. 5.	7.	Foin du loup et de sa race !...	*Trochaïque.*
—	8.	Aide-toi, le ciel t'aidera...	Troch.-dactyl.
1. 3. 6.	8.	Cancres, hères et pauvres diables...	
—	9.	Vous, penseurs et poètes austères...	
1. 4. 6.	8.	Tout à la pointe de l'épée !...	
—	9.	Cloche du soir, que j'aime à t'entendre, Rythme charmant qui berces le cœur [1]...	
1. 4. 7.	9.	Faites silence, petits oiseaux...	
—	10.	Maître corbeau, sur un arbre perché...	*Dactylique.*
2. 4. 6.	8.	Un bloc de marbre était si beau Qu'un statuaire en fit l'emplette...	*Iambique.*
—	9.	Un frais ruisseau gémit dans les bois ; Les doux oiseaux écoutent sa voix...	Iamb.-anapest.
2. 4. 7.	9.	Après les neiges et les glaçons [2]...	
—	10.	Un loup n'avait que les os et la peau...	

(1) A moins d'indication contraire, toutes les coupes qui s'écartent de la poétique courante des manuels de versification sont empruntées aux *Études rythmiques* d'A. Van Hasselt.

(2) Ce vers d'une chanson de Malherbe se compose de deux hémistiches dont le premier est féminin.

2. 5. 7. 9. On dit que le vert et beau printemps...
— 10. Le ciel est si bleu, la terre est si belle...

2. 5. 8. 10. J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur...
— 11. M'ôter l'espérance de rien obtenir [1]...
Voici tout le chœur des étoiles qui luit;
La lune si blanche illumine la nuit...

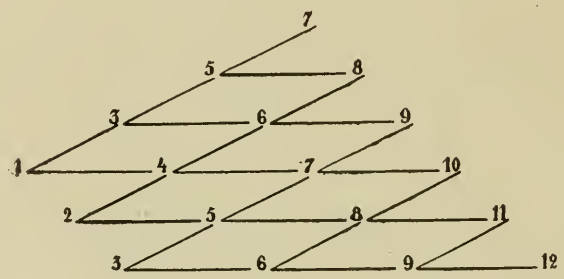
3. 5. 7. 9. L'alouette a pris son vol dans l'air... . Anapest.-ïamb.
— 10. J'ai laissé tomber mon cœur sur la plage...

3. 5. 8. 10. Où sont-ils allés, tous ces blancs nuages
Qui faisaient hier leurs légers voyages?...
— 11. Fossoyeurs, alerte! à l'ouvrage! à l'ouvrage!
Creusez-moi le champ où sommeillent les morts...

3. 6. 8. 10. Dans la nue autrefois, vaillant manoir...
— 11. O mon luth, toujours plein de rythmes sonores,
Dans ce morne silence à quoi songes-tu?

3. 6. 9. 11. Un colosse de pierre, immobile et morne,
Est couché dans la nuit du désert sans borne...
— 12. La raison du plus fort est toujours la meilleure... *Anapest.*

Ces vingt-quatre coupes différentes (quatre trochaïques et quatre dactyliques, huit ïambiques et huit anapestiques, pures ou mixtes) vont de sept à douze syllabes. Le tableau ci-dessous les récapitule :



En général, le vers prend l'allure que lui imprime le pied initial, comme la position de la syllabe forte du pied donne l'accentuation au membre : le trochée détermine un vers trochaïque ou trochaïque-

---

[1] Même remarque que ci-contre. L'impossibilité de diviser en deux parties égales, quant au nombre des syllabes, ces vers parfaitement pondérés par la distribution des accents, a fait disparaître de la poésie française les coupes impaires de plus de sept syllabes avec tonique médiane.

dactylique, le dactyle un vers dactylique ou dactylique-trochaïque ; l'ïambe amène un vers ïambique ou ïambique-anapestique, l'anapeste un vers anapestique ou anapestique-ïambique.

Cependant, il arrive que l'accent du mot renverse cet ordre et contrarie le mouvement du vers : le pied masculin introduit l'ïambe ou l'anapeste dans un vers trochaïque ou dactylique :

1. 3. 5. 7. Foin du *loup* et de sa race.

1. 3. 5. 8. Aide *toi*, le ciel t'aidera.

1. 4. 6. 9. Cloche du *soir*, que j'aime à t'entendre !

le pied féminin introduit le trochée ou le dactyle dans un vers ïambique ou anapestique :

2. 4. 6. 8. Sans *au*tre forme de procès.

3. 6. 8. 11. Dans ce *mor*ne silence, à quoi songes-tu ?

Cet antagonisme du mot et du vers est une source de variété dans le rythme et le préserve de la monotonie.

La pentapodie

résulte de la juxtaposition d'une dipodie et d'une tripodie :

2. 4. 6. 8. 10. A peu de gens — convient le di adème...

2. 5. 8. 10. 12. Dupuy, qui des cieux — où tu fais ton doux séjour,
No us oys lamenter — et plorer ce tris te jour...
N. Rapin.

3. 5. 7. 9. 11. Le chasseur qui passe — auprès du champ des tombes...

3. 6. 8. 10. 12. Sur ce point seulement — conten te mon désir...

ou vice versa :

1. 3. 5. 8. 10. Va, du sim ple myrte — il nous peut suffire...

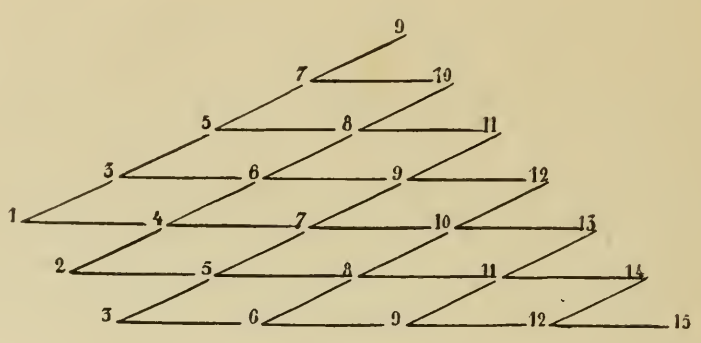
1. 3. 6. 9 12. Rome n'est plus dans Rome, — elle est toute où je suis...

2. 4. 6. 9. 12. Le jour n'est pas plus pur — que le fond de mon cœur...

La pentapodie comprend ainsi l'accouplement de toutes les coupes dipodiques et tripodiques compatibles avec la règle générale d'accentuation énoncée plus haut, c'est-à-dire à l'exclusion, dans le second membre, des dipodies ou tripodies trochaïques ou dactyliques qui heurteraient le pied fort de la fin du premier membre.

Dans ces conditions, la pentapodie comprend quarante-huit coupes différentes qui vont de neuf syllabes (1, 3, 5, 7, 9) à quinze (3, 6, 9, 12, 15).

Les *Études rythmiques* de Van Hasselt ne dépassent pas la borne des douze syllabes traditionnelles. Ses grands vers reposent généralement sur trois ou quatre accents ; les pentapodies y sont des plus rares. Il s'ensuit qu'à défaut d'exemples nous ne pouvons qu'indiquer les notations des coupes pentapodiques :



L'hexapodie.

L'hexapodie consiste dans la combinaison de deux tripodies :

1.3.6.8.10.12. Prê te sans me troubler — l'oreille à mes discours.
Tiens ta lan gue captive — et si ce long silence...

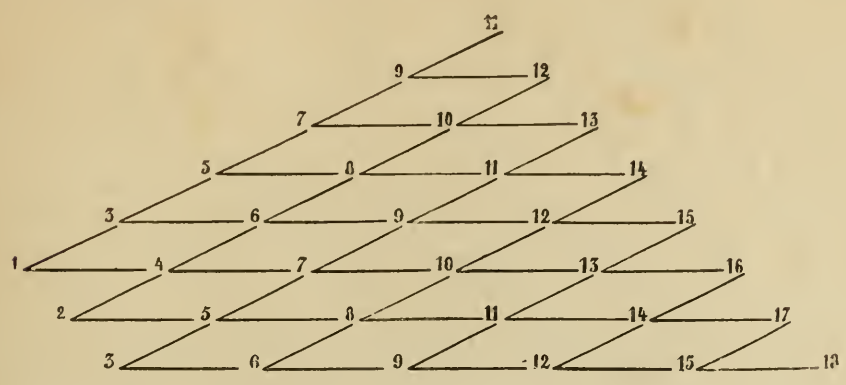
2.4.6.8.10.12. Tu t'en souviens, Cinna ; — tant d'heur et tant de gloire
Ne peu vent de sitôt — sortir de ta mémoire...

ou de trois dipodies :

1.3.5.7.9.11. No ble esprit des no bles á mes, rè gne ici...

2.4.6.8.10,12. Que tout mon sang, pour vous offert en sa crifice,
Que tout mon cœur, brûlé d'amour pour vos appas....

La pénurie d'exemples signalée pour la pentapodie s'applique à plus forte raison aux quatre-vingt-seize coupes de l'hexapodie qui s'étendent de onze syllabes (1.3.5.7.9.11) à dix-huit (3.6.9.12.15.18). Ici encore, nous devons donc nous borner à en indiquer les notations, à l'usage des poètes de l'avenir :



Sans parler des six sortes de membres dipodiques, le vers, on le voit, ne comporte pas seulement une douzaine de coupes, comme l'enseignent les traités de versification, mais douze tripodies, vingt-quatre tétrapodies, quarante-huit pentapodies, quatre-vingt-seize hexapodies, soit en totalité cent quatre-vingts coupes différentes. Les membres et les vers se trouvent notés dans le tableau suivant :

C'est donc un travail de très longue haleine que s'était proposé A. Van Hasselt, lorsque, à l'opposé de la méthode suivie par ses prédécesseurs (Scoppa, Ackermann, Ducondut, H. Boscaven, Castil-Blaze, etc.), il avait voulu commencer par la pratique du vers rythmique. Comme il le disait dans l'une de ses préfaces, c'est seulement après avoir établi toutes les combinaisons dont ce vers est susceptiple, qu'il pourrait produire un essai de théorie qui, au rapport de Fr. Fétis, devait être renfermé dans quelques pages. En l'absence de la plus grande partie de ces matériaux, une théorie du vers rythmique ne peut encore être qu'élémentaire.

Les pièces à l'appui sont toutefois suffisantes pour démontrer que le principe d'alternance qui gouverne les syllabes régit également les pieds : entre deux pieds forts, il doit y avoir un pied faible au moins et deux au plus. Pour ceux-ci comme pour celles-là, l'accentuation ne va pas au delà des nombres premiers 2 et 3 et de leurs composés 2 et 2, 2 et 3, 3 et 2, 3 et 3 et 3 fois 2 ; pour les uns comme pour les autres, les schêmes sont identiques :

Syllabes : Mon de im mense...
Pieds : Malbrough s'en va -t-en guerre...

Syllabes : Roi des en fers...
Pieds : O toi qui pro longeas mes jours...

Syllabes : Pre mier plai sir...
Pieds : Monde immen se, viens, je t'aime!...

Syllabes : Au clair de la lune...
Pieds : A peu de gens convient le di adème...

Syllabes : Mon a mi Pier rot...
Pieds : Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur...

Syllabes : Le pre mier qui fut roi...
Pieds : Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours...

Syllabes : Le ciel n'est pas plus pur...
Pieds : Que tout mon sang pour vous offert en sa crifice...

La période.

Les mêmes lois président à la formation de la période rythmique : de même que la syllabe est l'élément du pied, le pied l'élément du membre, le membre l'élément du vers, de même le vers est l'élément de la période ; le distique répond à la dipodie, le tercet à la tripodie. On peut les figurer au moyen des mêmes signes graphiques ;

⏑ – { L'âge qui m'oste le sang
Mesle ma barbe de blanc.
N. Rapin.

⏑ – { L'oiseau de l'aube chante aux cieux
Ses rythmes si joyeux.

⏑ ⏑ – { Voici tout le chœur des étoiles qui luit ;
La lune si blanche illumine la nuit
Et les morts vont si vite, si vite.

Le quatrain correspond à la tétrapodie :

⏑ – ⏑ – { O Job, ne crains rien, car c'est Dieu qui m'envoie ;
Je viens t'apporter un message de paix ;
Je viens t'enseigner à chercher la sagesse
Plus haut et plus loin que ton œil ne peut voir.

Tandis qu'elle est une superfluité quand elle s'applique au pied, au membre ou au vers, la rime peut intervenir efficacement pour marquer davantage les articulations de la période. Elle remplit alors un rôle analogue à celui de la danse dans l'art des Grecs ; elle sert de point de repère pour l'oreille, comme les évolutions du chœur antique servaient de rappel pour les yeux :

Doucement, à travers la fraîche ramure,
Doucement, à travers les feuilles du bois, —
Un frisson amoureux chuchote et murmure,
On croirait par moments entendre une voix.

Elle différencie ainsi la forme qui procède de celle-ci :

– ◡ ◡ – Renonce à tout, mais jamais à la foi.
C'est l'astre saint qui nous guide et nous prête
Son phare sûr dans les nuits de tempête,
Le vrai fanal que notre âme a dans soi.

Le cinquain est construit sur les deux formules de la pentapodie :

◡ – ◡ ◡ – Si foi se doit ajouter
Aux changements du vieux temps, —
Les dieux souvent déguisés
Pour leurs désirs accomplir,
Diverses formes ont pris.

BAÏF.

ou, avec la rime :

En sonnant leurs grelots d'ivoire,
Les muguets sont entrés au bois ; —
Le printemps va chanter victoire ;
Hirondelle, ton aile noire
Je l'ai vue effleurer les toits.

◡ ◡ – ◡ – O chère sœur, tu m'as donc
Laissé dedans le bourbier
Du monde vain et trompeur;
Au ciel ton âme montant
En terre laisse mon corps.

BAÏF.

Savez-vous, ô blancs nuages,
Qui dans l'air toujours roulez,
Le vrai but de vos voyages ? —
Savez-vous, ô blancs nuages,
Savez-vous où vous allez ?

Le sixain reproduit les schêmes de l'hexapodie :

◡ ◡ – ◡ ◡ – Vantez-nous les beautés d'Italie
Et d'Espagne, pays de folie,
Où l'on porte le cœur dans les yeux ; —
De Vénus on y pave les routes ;
J'en sais une plus belle que toutes,
Et c'est celle que j'aime le mieux.

⏑ – ⏑ – ⏑ – Un frais ruisseau gémit dans les bois
Sous les feuilles muettes des aunes. —
Les doux ruisseaux écoutent sa voix
Et les fleurs purpurines et jaunes, —
Sa voix qui chante et pleure parfois
Sous les feuilles muettes des aunes.

Dans ces strophes, les rimes, plates ou croisées, sont en parfaite concordance avec le rythme : elle ne s'apparient que si elles sont marquées du même signe – ou ⏑. L'accord subsiste lorsque les vers du distique ou du tercet ont une coupe différente :

A l'heure où la nuit sur Venise descend
Aux douces clartés de la lune, —
La barque-fantôme s'avance en glissant
Sur l'eau de la morne lagune....

L'alouette a pris son vol dans l'air.
Dans l'azur du ciel si pur, si clair,
Elle vole, vole, vole ; —
Et voilà qu'au fond des bois là-bas,
Les échos s'en vont chantant tout bas
Son doux rythme qui grisolle.

Dans ces vers d'*Athalie,* les rimes sont plates, tandis que le rythme est croisé :

2.4.6.8.10.12. Celui qui met un frein à la fureur des flots,
3.6.9.12. Sait aussi des méchants arrêter les complots; —
2.4.6.8.10.12. Soumis avec respect à sa volonté sainte,
3.6.9.12. Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

Le contraire se produit dans le quatrain :

2.4.6. { Ma belle amie est morte,
Je pleurerai toujours. —
3.6. { Dans sa tombe elle emporte
Les plus beaux de mes jours.

Le désaccord devient tout à fait choquant dans ce sixain de

Béranger, divisé en deux tercets par la rime et en trois distiques par le rythme :

2.4.7. Tandis que, dans sa mansarde,
1.3.5.7. Jeanne veille et qu'il lui tarde
2.4.7. De voir rentrer son mari, —
1.3.5.7. Maître Jean à la guinguette
2.4.7. A ses amis en goguette
1.3.5.7. Chante son refrain chéri.

En résumé, le rythme, issu d'un principe d'ordre et de symétrie, est un fait psychologique, inhérent à l'esprit humain. Ses règles sont identiques, soit qu'elles s'appliquent à la division de la durée en deux ou en trois comme dans les langues de l'antiquité et dans la musique, ou qu'elles s'appuient sur les mêmes divisions d'après le degré d'intensité des syllabes, soit qu'elles reposent sur la quantité ou sur l'accentuation.

RAPPORTS

PRÉSENTÉS A LA CLASSE DES LETTRES DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

Rapport de M. Ernest Discailles, premier commissaire.

« Si l'on a pu établir que, sous le rapport des combinaisons métriques, les modernes innovateurs de la poésie française n'ont rien trouvé que l'on ne trouve déjà au moyen âge ; s'il est certain que les vers de onze, de treize et de quinze syllabes remontent bien au delà du XIXe siècle, il est certain aussi que la valeur musicale du vers français n'a été mise en un relief puissant que de notre temps.

Est-ce à dire, comme d'aucuns le prétendent, qu'avant l'école romantique aucun poète n'ait eu la conscience de cette valeur ?

Mais, sans parler de Baïf et de sa cadence métrique, de Malherbe qui peina souvent avec succès sur le rythme, et surtout de l'incomparable La Fontaine, ne trouvons-nous pas chez Racine à chaque instant, et chez Corneille à certains jours, une science parfaite du rythme ?

Et même, pendant ce que nous appellerions volontiers l'éclipse rythmique du XVIIIe siècle, ne constatons-nous pas le sentiment vrai du *nombre* dans André Chénier, voire dans quelques *poetæ minores* dont l'affectation a malheureusement fait tomber dans l'oubli le badinage gracieux ?

Les poètes français du XIXe siècle se préoccupent, en tous cas, beaucoup plus que leurs devanciers de la *musique du vers.*

Que d'essais depuis quarante ans pour arriver à cette harmonie idéale qui est le rêve du poète ! Quelle rivalité acharnée entre les écoles qui prétendent élever leurs préférences à la hauteur d'un dogme !

L'un des membres qui ont fait le plus d'honneur à la classe des Beaux-arts de l'Académie, M. André Van Hasselt, préconisait, il y a près d'un demi-siècle, l'introduction dans la poésie française du *vers rythmique* qui est le vers de toutes les nations littéraires, à l'exception de la France. Nous lisons dans la préface des *Nouvelles poésies,* publiées en 1857 :

« Une série d'études rythmiques que l'auteur ne présente que comme de simples essais terminent son volume. Elles sont spécialement appliquées à de petits sujets lyriques, chansons populaires et autres, recueillies à droite et à gauche. Peut-être aurait-il dû joindre aux morceaux qui composent cette catégorie particulière une théorie des diverses coupes de vers et de l'accentuation, telles qu'il les comprend dans la poésie lyrique proprement dite. Mais il confesse sincèrement que le loisir nécessaire pour l'élaboration d'une théorie semblable lui a manqué jusqu'à présent. »

Dans une autre de ses préfaces, Van Hasselt estime que l'abbé Scoppa, Paul Ackermann, Ducondut, H. Boscaven et Castil-Blaze ont posé nettement et discuté, sans la résoudre d'une manière complète, la question d'une réforme radicale dans le vers lyrique, sans laquelle aucune poésie ne saurait correspondre à une mesure musicale quelconque.

Quoiqu'il restreignît ainsi sa réforme au vers destiné à être chanté, il est incontestable que la plupart des *Études rythmiques* n'ont pas été conçues en vue d'une traduction musicale ; la nature et l'étendue de leurs sujets s'y prêteraient difficilement. Le mécanisme de la versification est d'ailleurs indépendant du caractère — lyrique ou didactique, narratif, descriptif ou dramatique — du genre de poésie auquel il s'adapte. Les *Études* de Van Hasselt, lyriques ou non, portent leur musique en elles-mêmes ; elles sont véritablement rythmiques; ses formules ne s'appliquent pas seulement à une certaine catégorie, mais à toutes les sortes de vers.

A l'inverse du procédé suivi par ses devanciers, il avait voulu commencer par la pratique du vers lyrique. C'était seulement après avoir établi toutes les combinaisons dont ce vers est susceptible d'après l'emploi et la disposition de ses articulations élémentaires, qu'il pourrait, ajoutait-il, produire un essai de théorie, fruit de vingt-cinq ans de réflexions et de labeur.

Il est pourtant malaisé de ne voir dans les *Études rythmiques* que de simples préparations, des pièces à l'appui d'un essai de théorie. Si tel avait été le but de Van Hasselt, un ou deux exemples de chaque espèce de vers auraient suffi. Nous trouvons, au contraire, beaucoup de doubles emplois, notamment dans des coupes aussi saisissantes que le vers trimètre de neuf syllabes; l'hendécasyllabe, avec l'accentuation 2, 5, 8, 11, est multiplié avec une prédilection particulière. Par contre, les coupes trochaïques et dactyliques présentent de nombreuses lacunes. De cette surabondance d'une part et de cette pénurie de l'autre, on serait tenté de conclure que les *Études rythmiques* sont des applications diverses, sans plan d'ensemble préconçu, du principe de l'alternance des syllabes fortes et des syllabes faibles, des variations d'un même thème plutôt que des recherches de matériaux destinés à l'édification d'une théorie sur le fonctionnement de l'accent.

Quoi qu'il en soit, le travail de M. Jules Guilliaume peut être considéré comme le complément spéculatif de l'œuvre que Van Hasselt avait laissée inachevée faute de temps.

Deux divergences notables doivent pourtant être signalées entre la pratique de l'un et la théorie de l'autre.

Tandis que tous deux s'accordent, contrairement à l'opinion des prosodistes français, sans en excepter Becq de Fouquières et Ducondut, à proscrire la collision de syllabes fortes comme aussi destructive du rythme que choquante pour l'oreille, Van Hasselt, tout en limitant à trois la succession de syllabes atones que ses devanciers étendaient jusqu'à quatre ou cinq, ressuscite le pied *de supplément* ⏑ ⏑ ⏑ – de l'abbé Scoppa; son disciple Jules Abrassart le désigne sous le nom de pied *pyrrhïambique*, comme formé du pied pyrrhique latin ⏑ ⏑ combiné avec l'ïambe ⏑ –. Or il n'y a vraiment aucune raison valable d'appliquer une notation spéciale et une nouvelle dénomination aux pieds purement ïambiques qui composent l'imitation de la chanson de Gray : *The hunt is up :*

2.4.6.8. En chasse! En chasse! Allons, allons!
2.4.6. Réveille-toi, ma belle!
Écoute! au fond des frais vallons,
Le son du cor t'appelle.

On en peut dire autant des vers anapestiques-ïambiques du *Cimetière*, notés abusivement ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – :

3.5.7. Hier mon cœur était encore
Comme un vrai jardin d'amour.
Doux printemps! charmante aurore!
C'était fête chaque jour,

et de ceux de la mélodie finnoise : *Les serments rendus :*

3.5.7. Laisse-moi ce doux mensonge,
3.5. Laisse-moi mon rêve.
Je veux vivre dans ce songe
Que mon cœur achève.

Dans plusieurs autres morceaux, le pied pyrrhique se trouve ainsi substitué à l'ïambe pour former un pied qu'on prétend quaternaire en remplacement de deux pieds binaires ; superfétation

injustifiable surtout dans le vers lyrique, la musique ne connaissant que des mesures à deux et à trois temps.

La théorie de M. Jules Guilliaume regarde les péons ou, ce qui revient au même, les pieds pyrrhïambiques comme aussi arythmiques que les spondées, en ce qu'ils font perdre à l'auditeur le sentiment de la mesure à cause du trop grand éloignement des accents.

D'un autre côté, Van Hasselt, sauf une seule exception *(Actéon à Diane)* consistant en une imitation des hexamètres antiques sans exclusion du spondée, s'arrête devant la borne traditionnelle des douze syllabes de l'alexandrin.

La logique de la théorie conduit, au contraire, M. Jules Guilliaume à concevoir des vers de cinq ou de six pieds anapestiques qui correspondent aux pentapodies et hexapodies ïambiques, et qui embrassent par conséquent quinze ou dix-huit syllabes, sans préjudice des coupes mixtes de treize, quatorze, seize et dix-sept syllabes. C'est là, semble-t-il, une ressource précieuse pour les poètes de l'avenir et capable de satisfaire l'ambition des *vers-libristes* les plus déterminés, en remplaçant leurs alinéas amorphes par de grands vers réellement rythmiques.

J'ai l'honneur de proposer à la classe l'insertion dans le *Bulletin* du remarquable travail de M. Jules Guilliaume. »

Rapport de M. J. Stecher, deuxième commissaire.

« Je suis heureux d'acquiescer à la conclusion si bien justifiée du premier commissaire et je propose également l'insertion au *Bulletin* du travail de M. Guilliaume. »

Rapport de M. Wilmotte, troisième commissaire.

« Je suis d'accord avec mes savants confrères pour voter l'impression du travail de M. Guilliaume. »

Ces conclusions ont été adoptées par la Classe. »

TABLE DES MATIÈRES

Le vers français et les prosodies modernes.

AVANT-PROPOS . . . . . p. 2

LE VERS MÉTRIQUE 4

L'Académie de Baïf, p. 6. — Erreur des métriciens, p. 8.

LE VERS CLASSIQUE. 13

Réforme de Malherbe, p. 15. — Réaction contre la monotonie de l'alexandrin et contre la rime, p. 16.

LE VERS ROMANTIQUE. 19

Le vers brisé ; la césure mobile, p. 21. — Théorie de Mr W. Téniut, p. 27. — L'enjambement, p. 29. — L'hiatus, p. 36. — Collision des voyelles à l'intérieur des mots, p. 42. — Diphtongues *ée*, *ie*, *ue* non élidées, p. 55. — L'*e* muet, précédé d'une consonne, p. 65. — Le *Petit traité de prosodie française* de M. de Banville, p. 70. — Destruction du rythme et de la mesure, p. 77. — Rôle de la rime, p. 78. — La rime comme génératrice de vers, p. 81. — La rime pour l'œil, p. 85. — Voyelles ouvertes rimant avec des voyelles fermées, p. 90. — La consonne d'appui, p. 92. — Rimes trop riches, p. 98. — Rimes homonymes, p. 100.— L'orthographe sacrifiée à la rime pour l'œil, p. 102. — La rime pour l'oreille, p. 104.— L'exactitude de la rime, déterminée par la consonne finale, p. 108. — Anarchie dans la mesure et tyrannie dans la rime, p. 109.

LE VERS RYTHMIQUE. 111

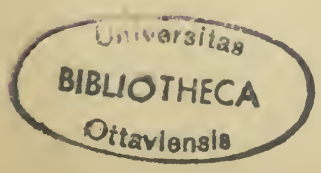
Premières tentatives de versification rythmique, p. 112. — Concours ouvert par l'ex-roi Louis de Hollande, p. 113.— Systèmes de Scoppa, p. 114 ; du comte de St Leu, p. 117 ; de M. Becq de Fouquières, p. 122; de M. Combarieu, p. 123. — Causes des divergences entre les prosodistes modernes, p. 127. — Organisation du vers au moyen de la césure, p. 130. — Césure féminine, p. 133. — Césure-repos, p. 136. — Vers trimètre, p. 138. — La césure et l'accentuation indépendantes l'une de l'autre, p. 144. — Nature de l'accent, p. 145. — Accents à l'intérieur des mots, p. 147. — Multiplication des toniques, p. 149. — Distribution des temps forts et des temps faibles, p. 151. — Règles générales de l'accentuation, p. 154 — Classification de Scoppa. p. 155 — Applications aux différentes sortes de vers, p. 156. — Scansion de l'alexandrin, p. 160. — Autres formes du dodécasyllabe, p. 163 — Enjambements intérieurs, p. 165. — *Études rythmiques* d'André Van Hasselt, p. 166. — Heptasyllabe, p. 168. — Octosyllabe, p. 169. — Ennéasyllabe, p. 170. — Décasyllabe, p. 176. — Hendécasyllabe, p. 183. — Vers de 13 syllabes, p. 188. — Enchaînement des différentes sortes de vers; discordances prétendues entre les différents mètres, p. 190. — Modulations par les pieds communs, p, 191. — Accord des vers pairs et des vers impairs, p. 192. — Accouplement de l'alexandrin et du dodécasyllabe trimètre, p. 195. — Enchaînement des vers sans concordance harmonique, p. 196. — Toute ligne de prose peut constituer un vers, p. 198. — Résumé et conclusion, p. 199.

Théorie du vers rythmique. . . . p. 201

Syllabation, p. 203. — Le pied, p. 204. — La dipodie, p. 205. — La tripodie, p. 207. — La tétrapodie, p. 208. — La pentapodie, p. 211. — L'hexapodie, p. 212. — La période, p. 215.

RAPPORTS présentés à la classe des lettres de l'Académie royale de Belgique 219

2030 128



La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

OCT 28 1971

15 OCT. 1996

15 OCT. 1996

a39003 001405900b

CE PC 2505
.G8 1898
COO GUILLIAUME, LE VERS FRAN
ACC# 1190575

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 06 02 12 09 22 8